

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. MOE BINAROVÁ

**USTAVENÍ A ROZVRÁCENÍ  
EXOTICKÉHO MÝTU**

**THE CONSTITUTION AND THE SUBVERSION  
OF THE EXOTIC MYTH**

Praha 2014

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Studijní program: Filologie

Studijní obor: Románské literatury

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne



## OBSAH

|   |    |
|---|----|
| <b>Úvod</b> .....   | 6  |
| <b>I. Ustavení mýtu exotického ráje</b> .....                                     | 19 |
| <b>1. Geneze mýtu o ráji</b> .....  | 19 |
| a. Obraz ráje v Bibli a jeho proměny .....  | 19 |
| b. Objevování nových světadílů, moří a ostrovů. Setkání Evropanů a Polynésanů ... | 23 |
| c. Geneze mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi .....                       | 27 |
| <b>2. Exotický ráj a urozený divoch ve francouzské filozofii</b>                  |    |
| <b>a literatuře 18. století</b> .....   | 38 |
| a. Ustavení tahitského mýtu ve filozofii .....                                    | 38 |
| b. Vstup exotického ráje a urozeného divocha do literatury .....                  | 50 |
| <b>II. Od romantického exotismu k jeho pokleslé podobě</b> .....                  | 53 |
| <b>1. Hledání exotického ráje a urozeného divocha ve francouzské</b>              |    |
| <b>a české literatuře první poloviny 19. století</b> .....                        | 55 |
| a. Preromantismus a módní vlna exotiky .....                                      | 56 |
| b. Evropské a orientální literární poutě za exotickým koloritem v období          |    |
| romantismu ve Francii a v Čechách .....   | 68 |
| c. Tahitský mýtus jako námět a motiv .....  | 80 |
| <b>2. Druhá polovina 19. století v české literatuře: hledání slovanského ráje</b> |    |
| <b>a příběhy z cizích světů</b> .....   | 86 |
| a. Fejetony Jana Nerudy a Vítězslava Hálka .....                                  | 88 |
| b. Básníci a prozaici kolem časopisu <i>Lumír</i> a příběhy z cizích světů .....  | 93 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>3. Tahitský sentimentální exotismus v próze Pierra Lotiho .....</b>                    | <b>104</b> |
| a. Oživení tahitského mýtu a zasazení do románové fikce .....                             | 105        |
| b. Polynéská idyla .....  | 114        |
| c. Úpadek tahitského mýtu .....   | 120        |
| <br><b>4. Tahiti v české próze ve dvacátých letech 20. století .....</b>                  | <b>131</b> |
| a. Tahitské cestopisné deníky a romány Jana Havlasy .....                                 | 133        |
| b. Pokleslý mýtus Tahiti v prózách A. V. Nováka .....                                     | 143        |
| <br><b>III. Exotismus jako výraz umělecké vzpoury .....</b>                               | <b>152</b> |
| <br><b>1. Proměna exotismu v druhé polovině 19. století a tzv. poésie du départ .....</b> | <b>152</b> |
| a. Charles Baudelaire a význam exotiky pro moderní lyriku .....                           | 152        |
| <b>2. La poésie du départ .....</b>   | <b>159</b> |
| – J. W. Goethe: Mignonina píseň .....   | 160        |
| – Charles Baudelaire: Vyzvání na cestu .....  | 162        |
| – Stéphane Mallarmé: Mořský vánek .....   | 166        |
| – Arthur Rimbaud: Odjezd .....  | 172        |
| <b>3. Exotické motivy v díle Otokara Březiny .....</b>                                    | <b>189</b> |
| a. Dědictví exotismu v díle Jakuba Demla .....  | 196        |
| <br><b>IV. Nové pojetí exotismu: autentické hledání jinakosti .....</b>                   | <b>205</b> |
| <br><b>1. Exotismus v literárním a výtvarném díle Paula Gauguina .....</b>                | <b>208</b> |
| a. Zpověď divocha v Gauguinově literárním díle .....                                      | 211        |
| b. Divoch proti své vůli .....  | 221        |
| c. Exotika jako pramen moderní estetiky .....   | 231        |
| <br><b>2. Teoretické očištění exotismu v díle Victora Segalena .....</b>                  | <b>237</b> |
| a. Posmrtné setkání Segalena s Gauguinem .....  | 237        |
| b. Exotismus jako estetika rozmanitosti .....   | 241        |
| c. Nová narativní forma exotismu .....  | 250        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>V. Exotismus ve službách avantgardy .....</b>  | <b>261</b> |
| <b>1. Francouzská avantgarda před první světovou válkou: objev</b>                      |            |
| <b>tzv. negerského umění .....</b>  | <b>263</b> |
| a. Vliv exotického umění na formování Apollinairova kritického                          |            |
| a básnického díla .....   | 263        |
| b. Moderní poetika a exotické motivy v Apollinairových básních .....                    | 275        |
| <b>2. Exotismus a cestování jako hledání nové poetiky .....</b>                         | <b>284</b> |
| a. Blaise Cendrars: cestování jako hybná síla poezie .....                              | 286        |
| b. Intermezzo: vlak v díle Valéryho Larbauda .....                                      | 301        |
| <b>3. Francouzská avantgarda po první světové válce: objev negerské poezie ...</b>      | <b>305</b> |
| a. Blaise Cendrars a africké slovesné umění .....                                       | 306        |
| b. Negerská poezie jako subverzivní prostředek v díle Tristana Tzary .....              | 328        |
| c. Exotismus jako východisko surrealismu .....  | 342        |
| d. André Breton a <i>zázračná</i> exotika jako zrcadlo lásky .....                      | 354        |
| <b>4. Česká avantgarda: exotismus v období poetismu .....</b>                           | <b>366</b> |
| a. Exotika v básních Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta                             |            |
| a Jindřicha Štyrského .....   | 368        |
| b. Konstantin Biebl a konkretizace exotiky .....  | 381        |
| c. Vladimír Holan – od znaků exotismu k jeho symbolizaci .....                          | 390        |
| <b>VI. Rozvrácení exotického mýtu .....</b>   | <b>399</b> |
| <b>1. Rozkvět cestování a cestopisné literatury ve třicátých letech 20. století ...</b> | <b>399</b> |
| a. Vystřízlivění z exotického klamu .....   | 399        |
| b. Henri Michaux: únik před exotikou do <i>prostoru uvnitř</i> .....                    | 406        |
| <b>Závěr .....</b>  | <b>427</b> |
| <b>Bibliografie .....</b>   | <b>443</b> |
| <b>Abstrakt (česky a anglicky) .....</b>  | <b>454</b> |

## Úvod

Ve světové literatuře se odpradáвна objevují prvky z cizího, dalekého, někdy i neznámého prostředí, ať už se jedná o pojmenování rostlin, ovoce, zvířat a věcí, názvy míst, popis lidí, jejich vzhledu a obyčejů nebo o přímé zobrazení vzdálených a neznámých zemí, jejich obyvatel a jejich života. Přítomnost cizokrajných prvků v nesčíslné řadě literárních děl nabývá někdy výrazné převahy, stávají se jejich tématy, motivy atd., a to v poezii, próze či dramatu. Tato díla patří často ke klenotům světové literatury, stejně jako jiná téhož druhu nacházíme v zábavné a populární četbě. Přes jejich rozdílnost a literární úroveň je spojuje právě záliba v cizokrajnosti, tzv. exotismus. Slovo exotický je řeckého původu, prefix *exo* znamená ven, mimo, vně, z čehož vyplývá, že základním rysem veškeré exotické literatury je cizorodost, odlišnost.

Přítomnost exotiky v literatuře je neoddělitelně spjata s dějinami lidstva, vývojem společenských mravů, dějinami myšlení, filozofie a náboženství, stejně jako s technickým pokrokem, který se stal předpokladem objevitelských cest a poznání světa. V souladu s těmito evolučními změnami nabývá exotismus v literárních dílech různých a mnohotvárných podob.<sup>1</sup>

Zabývat se problematikou exotiky je obtížné, protože tento pojem nemá v oblasti literární teorie ani jednotný výklad, ani není přesně vymezený. Exotismus se projevuje ve dvou oblastech: je proudem v literatuře, má textovou povahu, a současně je proudem v kultuře, vztahuje se ke geografii, objevování nových světadílů, stejně jako k ideologiím různých dob. Zájem o neznámé, cizí (povětšinou neevropské) země je východiskem exotismu. Ten není spojený s jedním konkrétním obdobím, literárním směrem, žánrem, tématem, stylem. Přestože jeho původním žánrem je cestopis, neexistuje specifická či fixní narativní forma exotismu ani jeho poetika. Pro exotické psaní je příznačný popis nově objevených kontinentů, souostroví, vzdálených lokalit, neznámých národů a kultur s tím, že jejich odlišnost od dosavadních znalostí o světě bývá vyzdvihována jako princip nové estetiky. Exotismus prochází celou literární

---

<sup>1</sup> Viz Eco, Umberto: *Dějiny legendárních zemí a míst*, Praha, Argo 2013.

historií, má rozmanitě, někdy až protichůdné podoby, a proto je tak těžko vymežitelný, případně definovatelný.

Hlavní intencí exotismu bylo do období renesance informovat čtenáře o světě. Od renesance do 20. století se však exotismus stává postupně tím, čím byl doposud jen virtuálně, tedy přímým inspirativním podnětem pro tvůrčí svobodu a aktivitu, prostředkem umožňujícím nejen odpoutat se od tíhy všednosti a svazujících konvencí, ale též otevřeně proti nim revoltovat.

Literární exotismus postupně nabýval širokého rozsahu: od pragmatických popisů a zobrazení exotických míst až po exotická snění o dálných zemích, přesněji po vyjádření citového a imaginativního univerza subjektivity, která svými osobními mýty a představami utváří své vlastní pojetí vzdálených či dosud neznámých světů. Obraz exotického místa si proto v literatuře nejčastěji zachovává ornamentální a zidealizovanou podobu.

Exotismus má však kromě toho neodmyslitelný subverzivní charakter, nepřekračuje pouze geografické hranice, ale také rozhraní domácích literatur a kultur. Jeho motivací je dokonce narušit, přerušit pouta s literární tradicí, s fikcí a přinést něco *nového*, proto se často spojuje se subverzivními proudy.

„Cizí“, „jiné“, „neznámé“ je vždy skrytě nebo explicitně v dialogickém vztahu s domácím, původním, proto zobrazování „cizího“ vždy v sobě odráží obraz sebe sama, který může být jak kritický, tak i lichotící. Tzvetan Todorov věnuje exotismu celou kapitolu v knize *Nous et les autres*<sup>2</sup> (1989, *My a ti druzí*). Po jeho teoretickém vymezení v první části „Du bon usage des autres“ (O správném zacházení s ostatními) se autor zabývá konkrétními spisovateli spojenými s exotickou literaturou, jako jsou Chateaubriand, Loti, Segalen a další moderní cestovatelé. Naše práce se opírá o Todorovu charakteristiku exotismu, jehož podstatu definuje takto: „(...) nejedná se zde tolik o hodnocení cizího, ale spíše o kritiku sebe sama, a více než o popis skutečnosti, jde o vyjádření ideálu.“<sup>3</sup>

K exotismu se skutečně vážou dvě utopické představy. Za první idealizace cizího místa, kultury, prostředí atd. Exotismus tak může být definován jako postoj, při němž je „cizí systematicky oblíbenější než to dobře známé“<sup>4</sup>, jiné je vyzdvihované jako lepší.

---

<sup>2</sup> Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres – La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil 2004, s. 353–463.

<sup>3</sup> „(...) il s’agit ici moins d’une valorisation de l’autre que d’une critique de soi, et moins la description d’un réel que de la formulation d’un idéal.“ Tamtéž, s. 355.

<sup>4</sup> „(...) l’autre est systématiquement préféré au même.“ Tamtéž, s. 355.

Příčinou obdivu k cizí kultuře je buď její větší jednoduchost, prostota a přirozenost, exotismus se tak spojuje s *primitivismem*, nebo naopak její vyspělost, bohatost, pokrokovost. Tento obdiv je často doprovázen kritikou vlastní kultury či jejím zavrhováním.

Za druhé, jak píše Todorov, exotismus může být opačným postojem, kdy cizí, neznámé je vnímáno jako podřadné, zaostalé, méněcenné či jako pouhá senzační atrakce, přičemž evropská civilizace je vyzdvihována jako vyspělejší a nadřazená. Tento postoj má blízko k nacionalismu a etnocentrismu, odráží kolonialistickou ideologii považující Evropu za jedinou světovou, vyspělou velmoc.

V každém případě je jiné, cizí zahalované jistým *tajemstvím* či *záhadou*. Exotismus se ve své podstatě zakládá na *neznalosti* toho druhého – neznámého. V některých případech to svědčí také o nedostatečné vůli skutečně poznat ono cizí, protože znalost by relativizovala jeho exotičnost či jinakost. Na tomto rozporu se podle Todorova exotismus zakládá: „Znalost je neslučitelná s exotismem, ale neznalost je zase neslučitelná s chválou ostatních; jenže to je přesně to, čím by exotismus chtěl být, tedy chválou v neznalosti. Takový je jeho konstitutivní paradox.“<sup>5</sup>

Exotismus je mnohotvárný, přebírá na sebe rozmanité podoby. V angloamerické tradici například byl především součástí dobrodružné literatury, jak o tom svědčí dílo spisovatelů Daniela Defoe či Hermana Melvilla. Ve své disertační práci se soustředím na jednu zcela specifickou podobu exotismu, založenou na idealizaci tropické krajiny. V 18. století se ve francouzské literatuře pradávný archetyp představy ráje spojil s konkrétním geografickým místem, výrazným svou krásou, vlhkým klimatem, mírumilovnou společností a krásnými ženami svolnými k lásce.

Na zrodu exotického mýtu cizokrajné přírody jako ideálního, rajského prostoru se zásadně podílí objevení ostrova Tahiti v Tichomoří v roce 1768. Jeho zakládajícím textem v literatuře byla *Cesta kolem světa* (1771) francouzského námořního kapitána Louis-Antoina de Bougainville, který ostrov pro Francii objevil a pojmenoval *Nová Kytera*.

Ostrov Tahiti se stal literárním toposem na základě analogie tropické přírody a života v ní s antickým mýtem zlatého věku a křesťanským mýtem edenského ráje. Jistou ironií je, že od chvíle, kdy byl tichomořský ostrov objeven a přirovnán k ráji, začal

---

<sup>5</sup> „La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres; or c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif.“ Tamtéž, s. 356.



zažívat svůj rychlý a neodvratný pád. Tahitské reálie však od konce 18. století patří ke zdrojům tohoto specifického exotismu, přestože se v některých dílech vytrácejí ve prospěch jiného ostrova či země mající podobný cizokrajný a současně rajský charakter. Tento mýtus o Tahiti jako o posledním ráji na zemi generovaný literaturou lze zevšeobecnit jako „exotický mýtus“, protože byl v různých dobách ožívován a nabýval nových významů.

Cílem této disertační práce je zmapování podob idealizace cizokrajného prostředí. Nejprve se zaměřím na ustavení exotického mýtu v 18. století a na jeho téměř současnou filozofickou interpretaci, dále se pokusím ukázat, jakých proměn tato zidealizovaná podoba exotiky nabyla v literatuře 19. století, kdy její zpracování bylo nejbohatší a nejvýraznější. Proto tomuto století věnuji ve své disertační práci největší pozornost. Sleduji však také následné rozvrácení exotického mýtu od konce 19. století až do 20. století, kdy přehodnocení a kritika mýtu přivedla básníky a spisovatele k nové, autentičtější podobě exotiky. Přitom poukazuji na to, jak právě postupné rozvrácení exotického mýtu přispělo k vytvoření těch nejoriginálnějších a nejhodnotnějších literárních děl.

Časové vymezení disertační práce se může zdát velmi široké, ale je opodstatněno tím, že původ tahitského mýtu sahá až do 18. století, kdy byl objeven ostrov Tahiti a stal se podnětem k obrovské literární produkci sahající až do 20. století. A právě chronologický pohled odkrývá celou bohatost a různorodost zpracování i proměny exotického mýtu. Podoby, kterých nabýval, jsou velmi rozmanité, dokonce často protichůdné.

Chci tedy sledovat dějiny a vývoj exotismu diachronicky, a tak se pokusit odhalit ustálené rysy, konstanty, či naopak proměny exotického mýtu. Jak již bylo řečeno, exotismus je spojený s dějinami, a proto ho nelze zkoumat mimo historický rámec. Není možné izolovat tu či onu podobu zpracování, protože tato problematika nebyla ještě v Čechách tak důsledně probádána.

V tak širokém záběru samozřejmě není možné obsáhnout a prozkoumat celou tuto oblast. Cílem také není ani vytvořit zcela kompletní seznam děl, ale stanovit hlavní a reprezentativní podoby exotického mýtu, tak aby odrážely jeho celkový literární vývoj. V tomto přehledu by si některé podoby zcela určitě zasloužily hlubší analýzu, pro niž zde však není dostatek místa.

Přesto je korpus textů, které v této práci využijeme velmi rozmanitý. O Tahiti a zidealizované exotice pojednávají knihy nejrozličnějších žánrů: lodní deníky, cestopisy,

administrativní zprávy koloniálních úředníků, stejně tak romány, povídky a básně. Patří sem také žánry, které dnes považujeme za podřadné, ale které měly ve své době obrovský úspěch (např. koloniální romány propagující rasistickou ideologii). Uvidíme, že exotika ve své zidealizované podobě zakotví především v poezii. V próze bude postupně narůstat pocit zklamání a vystřízlivění z exotického klamu.

O nesmírné bohatosti světové literatury věnované Tahiti vypovídá *Bibliographie de Tahiti et de la Polynésie française* (Bibliografie Tahiti a Francouzské Polynésie), kterou sestavili Patrick O'Reilly a Edouard Reitman. Tato velmi obsáhlá bibliografie, uzavřená v roce 1967, shromažďuje světovou literaturu věnovanou Tahiti a jeho pěti souostrovím, ať už se jedná o literaturu cestopisnou, přírodopisnou, etnologickou, archeologickou nebo dějepisnou a lingvistickou aj. Tento svazek má téměř 1000 stran a samotný oddíl beletrie, románů a povídek přes 80 stran. O pečlivosti této bibliografie svědčí, že zde najdeme jediný román a téměř všechny povídkové soubory českého prozaika A. V. Nováka, inspirované jeho pobytem na Tahiti v roce 1920; figuruje zde také první kniha Jana Havlasy *Šílené lásky* (1917) a jméno M. R. Štefánika.

Mýtus o Tahiti měl svého autora, postupně se však od Louis-Antoina de Bougainville začal vzdalovat, až se nakonec zcela osamostatnil, nabyl „kolektivního charakteru“. Stal se svébytným, všeobecně známým literárním mýtem. Přenáší se z díla na dílo, od autora k autorovi, každý si ho může osvojit, což ho neustále oživuje a vytváří mnoho nových příběhových scénářů.

Philippe Sellier ve studii *Co je literární mýtus?* zachycuje základní rysy literárního mýtu a vysvětluje, proč je znovu a znovu zpracováván: „(...) mýtus i literární mýtus se zakládají na takovém uspořádání symbolických významů, které rozezvučí citlivé struny ve všech, nebo alespoň v mnoha lidských bytostech.“<sup>6</sup> Literární mýtus všeobecně reflektuje „univerzální fantasmata“ (tamtéž, s. 108). V tahitském mýtu se odráží archetypy, jakýsi „vyšší řád“ rajske minulosti lidstva, tedy něco posvátného a téměř „nevysvětlitelného“. Proto se setkal s takovým úspěchem, má velkou „významovou víceznačnost“ (tamtéž, s. 108).

Díky této symbolické přesycenosti ho lze interpretovat různými způsoby, v různých obdobích přebírá různé významy, smysly, má schopnost procházet různými autory, díly a kulturami, je přitažlivý napříč časem a prostorem. Tato nadčasovost je zásadním rysem literárního mýtu, jak Philippe Sellier ve zmiňované studii uvádí: „Právě

---

<sup>6</sup> Sellier, Philippe: *Co je literární mýtus*, in Kyloušek, Petr: *Znak, struktura, vyprávění – Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno, Host 2002, s. 107.

bohatost významové přesycenosti vysvětluje jak rozličnost interpretací v jednotlivých obdobích, tak stálou přitažlivost a kouzlo dějového scénáře. (...) Rozsáhlá významová přesycenost také odlišuje literární mýtus od prostých dějových osnov (...).“<sup>7</sup>

A jednou ze schopností literatury je právě mýty konzervovat. Jejich snadné memorování vyplývá z kompoziční sevřenosti a příběhových scénářů, jak Sellier poznamenává: „Zkrátka literární mýtus předpokládá nejen hrdinu, nýbrž celou komplexní, dramaticky vystavěnou situaci, do níž je hrdina zasazen.“ (Tamtéž, s. 115) Hrdinkou tahitského mýtu je svolná lascivní Tahit'anka či moudrý a šťastný divoch a jednu z klasických dramatických situací vytváří například láska mezi exotickou ženou a evropským námořníkem.

Literární mýtus bývá návratem do idealizované minulosti, proto také není považován za pravdivý a více vypovídá o společnosti, v níž mýtus vznikl. Tahitský mýtus na sebe někdy přebírá podobu utopie, přestože utopie bývá definovaná jako imaginární projekce do budoucnosti, směrem k něčemu novému. Ale utopická budoucnost má často rysy ztracené zidealizované minulosti, proto se tahitský mýtus stává v některých dílech utopií.

Exotismus má dnes spíše negativní konotaci, jako něco pochybného, dvojznačného. Bývá spojován s ignorancí, pohrdáním, neznalostí staré koloniální Evropy. Systematické bádání o něm se ve Francii začalo rozvíjet až v devadesátých letech 20. století, kdežto v Čechách je stále neprobádanou kapitolou literární vědy. Výjimku tvoří studie Zdeňka Hrbaty *Exotické místo*<sup>8</sup>, v níž autor shrnuje tradici exotismu ve francouzské literatuře a představuje exotické motivy a témata v české literatuře 20. století, zejména ve dvacátých a třicátých letech. Další v Čechách vzácné pojednání o exotice tvoří kapitola *Sestup do divočiny* v knize věnované literární topologii *Místa s tajemstvím*<sup>9</sup> Daniely Hodrové. Autorka se v ní zaměřuje obecně na topos divočiny. V této disertační práci je tedy mnoho citátů z původní a odborné literatury týkající se exotismu, protože tyto texty, ať už české nebo francouzské, nejsou u nás příliš známé.

K současným teoretikům zabývajícím se obdobnou otázkou idealizace cizokrajného prostředí ve francouzské literatuře patří již zmíněný Tzvetan Todorov, z jehož prací vycházíme. Neopomenutelným literárním vědcem je bezesporu Jean-Marc

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 111.

<sup>8</sup> Hrbata, Zdeněk: *Exotické místo*, in *Na cestě ke smyslu, Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst 2005, s. 473–509.

<sup>9</sup> Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP 1994, s. 133–145.

Moura, který jako jeden z prvních soustavně prozkoumal exotismus jako takový z hlediska teoretického, historického, ale také z hlediska poetiky a způsobu psaní. Jeho studie reagují na to, že by fenomén exotismu byl něčím příliš vágním, nesouvislým, roztříštěným v různorodých dílech a který není možné systematicky uchopit. Existuje několik literárněhistorických přehledů exotické literatury<sup>10</sup>, které jsou zajímavé, protože nabízejí celistvý obraz exotismu ve vymezeném časovém úseku a často obsahují antologii textů. Jejich záběr je však příliš široký.

V knize *Lire l'exotisme*<sup>11</sup> (Číst exotismus) nabízí Moura pojmové vymezení exotismu jako snění o dálném místě a jako formu úniku, ale také historický přehled této podoby záliby v cizokrajnosti od středověku po současnost. Kniha obsahuje antologii textů. *La littérature des lointains*<sup>12</sup> (Literatura dalek) se soustřeďuje na literární exotismus 20. století. V teoretickém výkladu Moura rozlišuje tři typy exotismu: první je spojený s rétorickým prostředkem *ekfrase*, protože vzniká na pomezí literatury a estetiky (především malířství, je v těsné blízkosti například s japonismem či primitivismem), druhý se váže k dobrodružství a třetí k nostalgii. Tento typ exotismu spojený se sněním, imaginací a touhou se nejvíce blíží koncepci exotického mýtu, kterou chceme v této práci představit.

Mourův přehled je však také velmi rozsáhlý, nesoustřeďuje se na jednu konkrétní podobu exotismu, neomezuje se na jedno určité geografické místo, zahrnuje všechny oblasti, které jsou z pohledu francouzských spisovatelů, básníků či myslitelů *exotické*. Tahitský mýtus se v něm také objevuje, je však probádán pouze povrchně.

K nejvýznamnějším současným teoretikům zabývajícím se literaturou spojenou s ostrovem Tahiti patří Daniel Margueron<sup>13</sup> a Eliane Gandinová<sup>14</sup>. Jejich práce jsou především literárněhistorického charakteru, soustřeďují se na genezi tahitského mýtu v 18. století a na jeho vývoj až do 20. století. Nezabývají se širším, obecnějším mýtem exotiky jako rajského, ideálního prostoru, který se od ostrova Tahiti, kde vznikl, postupně odpoutal. Oproti tomu Sonia Faesselová se věnuje teoretickým otázkám spojeným s tahitským mýtem, zasazuje ho přitom do širšího kontextu. Její kniha *Visions*

---

<sup>10</sup> Například: Couprie, Alain: *Voyage et exotisme au XIX<sup>e</sup> siècle, Thèmes et questions d'ensemble*, Paris, Profil littérature, Hatier 1986; Mathé, Roger: *L'Exotisme*, Nancy, Univers des lettres Bordas 1987; Sellier, Philippe: *L'Evasion, Les thèmes littéraires*, Paris, Bordas 1989.

<sup>11</sup> Moura, Jean-Marc: *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod 1992.

<sup>12</sup> Moura, Jean-Marc: *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion 1998.

<sup>13</sup> Margueron, Daniel: *Tahiti dans toute sa littérature*, Paris, L'Harmattan 1989.

<sup>14</sup> Gandin, Eliane: *Le voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, Paris, L'Harmattan 2002.

*des îles*<sup>15</sup> (Vidiny ostrovů) představuje soubor klíčových přednášek a studií zasvěcených tahitskému mýtu ve vztahu k jiným problematikám (literární topos, intertextualita, kulturní identita atd.)

K výrazným příspěvkům k bádání o exotismu patří *Orientalismus*<sup>16</sup> (1978) Edwarda W. Saida, zasvěcený ovšem výhradně vnímání zemí Východu, tzv. Orientu, evropskými politiky, spisovateli, filozofy či vědci. Mezi způsobem umělého vytváření „orientalizovaného Orientu“ a idealizací zámořských tropických krajín můžeme však zaznamenat zajímavé analogie.

Orient si totiž Evropané vytvořili téměř zcela ve svých představách. Již od antických dob byl zvláštním prostorem plným romantiky, exotických bytostí, znepokojivých vzpomínek, přízračných krajín a pozoruhodných zážitků. (...) Orient tak pomáhal Evropu (či Západ) negativně definovat – byl jejím protikladným obrazem, myšlenkou, osobností i zkušeností. (...) Orientalismus toto vše vyjadřuje a reprezentuje v oblasti kulturní i ideologické – je to jistý druh diskursu s vlastními institucemi, slovníkem, vědou, představami, doktrínami a dokonce i koloniální byrokracií a styly.<sup>17</sup>

Said se však zabývá výlučně orientalismem, který je jen jednou z fazet exotismu a jemuž v této práci věnujeme kapitolu.

Ke zkoumání exotického mýtu se pojí různé obecnější problematiky jako například již zmíněná otázka literárního mýtu, dále toposu, popisu atd. Při řešení těchto problémů majících v různých kontextech a obdobích větší či menší váhu, jsem se opírala také o publikace nezaměřené přímo na exotismus. Patří k nim například kniha *Evropská literatura a latinský středověk*<sup>18</sup> (1948) Roberta Curtiuse, z níž se dá vycházet při analýze rétorických postupů sloužících k idealizaci krajiny v literárním díle.

K širší problematice mýtu jako archetypu jsem čerpala z knih *Mýty, sny a mystéria*<sup>19</sup> (1949) či *Mýtus o věčném návratu*<sup>20</sup> (1957) Mircea Eliadeho. Teoretický úvod Pierra Brunela slovníku literárních mýtů *Dictionnaire des mythes littéraires*<sup>21</sup> (Slovník literárních mýtů) pomohl při odlišení etnicko-náboženského mýtu od literárního, ale také hesly Tahiti či Zlatý věk. K dalším pramenům patří studie

---

<sup>15</sup> Faessel, Sonia: *Visions des îles: Tahiti et l'imaginaire européen*, Paris, L'Harmattan 2006.

<sup>16</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*, Praha – Litomyšl, Paseka 2008.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 12–13.

<sup>18</sup> Curtius, Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha, Triáda 1998.

<sup>19</sup> Praha, Oikymenoh 1998.

<sup>20</sup> Praha, Oikymenoh 1993.

<sup>21</sup> Brunel, Pierre: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher 1994.

francouzských strukturalistů<sup>22</sup>, například zmíněný článek Philippa Selliera Co je literární mýtus. Vycházím tedy také často z dílčích studií týkajících se zcela konkrétních teoretických i literárněvědných problémů, které spojuji s analýzou exotického mýtu.

Jednou ze zásadních problematik exotismu je vztah skutečnosti, exotického místa a jeho obrazu v literárním textu. Hlavní snahou exotismu je otevřít prostor textu především cizí realitě, nově objevenému geografickému místu, neznámé kultuře, a přitom nenavazovat na domácí literární tradici a kulturu, a tak se odpoutat od dosavadní fikce. V textech s exotickou tematikou se však často více odráží domácí literatura, evropské kulturní dědictví spisovatele či cestovatele. Exotismus je totiž zprvu literárním fenoménem. Je to právě literatura, která jako první vyvolává onu „zálibu v cizokrajnosti“. Prvotní objevování cizích světů probíhá ve většině případů v knihách, při četbě psaných textů. A jak známo, každý autor byl nejprve čtenářem.

Exotická literatura a nejčastěji s ní spojovaný žánr cestopisu patří rodem do literatury faktu, přesto udržuje velice blízký vztah s literární fikcí. Existují například autoři, kteří za svůj život nikdy nevystoupili a přesto napsali texty inspirované exotickými dálkami. Navazovali tak na módní literární trend a jejich hlavními postupy byla imitace, reprodukování stylu, plagiát, odkazování, aluze atd. Jako příklad uvedme Hugovy orientální básně nebo Karla Maye a jeho příběhy Vinnetoua a Old Shatterhanda.

Příliš často se opakující imitace, citace pitoreskních a ornamentálních prvků v různých textech však může vést k vytváření řady klišé a stereotypů. Právě „módní exotismus“ 19. století má tendenci užívat těchto prostředků, a proto je často odsuzován jako povrchní. Ačkoliv jsme určili intertextualitu<sup>23</sup> jako jeden z charakteristických znaků exotismu, nesmíme opomenout ani druhý, paradoxní aspekt vztahu těchto pojmů. V některých svých projevech je exotismus literární kritikou považován také za „contre-littérature“ usilující o rozvrácení rovnováhy domácího literárního prostoru a tudíž o odhalování kulturních rozdílů.

Jak již bylo řečeno, exotismus je původně více spjat s literaturou faktu, je zasazen do skutečnosti, předmětem jeho zájmu není fikce. Jednou z motivací autorů zaujatých exotismem je psát o dalekém, cizím místě, o němž ještě nikdy nebylo nic

---

<sup>22</sup> Znak, struktura, vyprávění – Výbor z prací francouzského strukturalismu, cit. vyd.

<sup>23</sup> Co se týče této problematiky, vycházíme z následujících prací: Genette, Gérard: *Palimpsestes*, Paris, Seuil 2003; Linon-Chipon, Sophie: *Miroirs de textes – Récits de voyages et intertextualité*, Nice, CRLV 1998.

napsáno, a přeneseně se tak dostat *exo*, tedy *mimo* či *vně* běžný časový, místní, kulturní kontext, ale rovněž *mimo* domácí textový prostor.

Exotická literatura je do jisté míry zaměřena proti kodifikovanému psaní, proti kulturnímu systému. Její nejvyšší snahou je *tabula rasa* všech kódů, pravidel, tradic... Tento rys je charakteristický pro moderní pojetí exotismu. Z laciné záliby se exotismus proměňuje v revoluční postoj, a přináší tak s sebou tvůrčí svobodu. V pokusu o narušení normy ve vládnoucím literárním systému a v odmítání předchůdců se skrývá subverzivní charakter exotismu.

Zaujetí exotikou vyrůstalo z touhy poznávat či dobývat nový, neznámý a tajemný svět, který by byl nejen odlišný, ale dokonce zcela protikladný světu přítomnému. Proto se exotismus často stával součástí literárních směrů a tendencí, které hledaly nové životní postoje a nové výrazy, jimiž by vyjádřily svou odlišnou životní a literární orientaci, či dokonce revoluční postoj (viz malíři a básníci francouzské avantgardy, u nás poetisté). Exotismus je ve své podstatě motivován touhou po *exotextovosti* – po nulovém stupni textové reference, po přímém, bezprostředním vztahu k referentu. Otázkou zůstává, je-li to vůbec možné. Snaha přerušit „tkanivo textů“ (Roland Barthes) se projevuje například pragmatickou reprezentací cizího toposu bez žádných referencí, odkazů a narážek čitelných pro čtenáře nebo čistě odmítáním „předchůdce“.

Četba a studium bohaté francouzské literatury věnované Tahiti a exotismu byly podnětem k pokusu vystopovat a najít v české literatuře díla podobného zaměření. Na počátku tohoto hledání jsem se snažila nalézt knihy a texty českého původu, které se vztahují přímo k Tahiti. Postupně se můj zájem rozšířil na to, jakých podob nabýval exotismus ve vývoji české literatury a jakou mají tyto podoby souvislost s literaturou francouzskou. Při tomto vymezení si uvědomuji, že ponechávám stranou bohatou světovou literaturu, zejména anglosaskou, vztahující se k Tahiti a exotismu.

Exotismus v české literatuře se jeví jako přímé dědictví francouzské literatury, jako součást vlivu francouzské kultury. Proto je zajímavé sledovat podobnosti a rozdílnosti ve způsobu zpracování tahitského a exotického mýtu. Společným rysem je bezesporu idealizace světa za domácími hranicemi, a to především během českého národního obrození, v době společenských, národních a politických krizí. V hledání české národní identity představovaly slovanské země mytickou a blaženou minulost potlačeného národa, jeho ráj.

Poznání cizích národů a zejména kolonií přináší významné uvědomění, že český národ, žijící po staletí pod vládou rakousko-uherské monarchie, není jediným utlačeným národem na světě. Jako zajímavý specificky český rys se tedy v literatuře objevuje odsudek utlačování národních identit kolonizovaných národů a prosazování lidské svobody. Exotika se stala v české literatuře důležitým pozadím i prostředkem kritiky a odsouzení sociálních nespravedlností a politického útlaku.

K zájmu o cizí země a kultury vedl české básníky a spisovatele také jistý kosmopolitismus, snaha otevřít domácí literaturu světu. Byla to dobová potřeba a touha přiblížit se cizímu světu jak kulturně, tak umělecky, a přejímat nové vlivy.

Sledování vývoje exotického mýtu od jeho geneze ve francouzské a české literatuře jsem rozdělila do šesti oddílů (I–VI), z nichž každý je věnován jedné specifické podobě mýtu a jejímu vývoji v čase. Každý oddíl je tedy jedním z křídel velkého obrazu exotiky. Celkový chronologický rámec je vymezen od 18. do 20. století.

První oddíl a jeho úvodní kapitola sleduje, jak se postupně v dějinách začal spojovat obraz ráje s exotismem a jak tento vývoj vyvrcholil v 18. století objevením tichomořských ostrovů a ustanovením mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi.

V druhé kapitole prvního oddílu uvidíme, jak zprávu o objevení Tahiti téměř současně převzala francouzská osvícenská filozofie, především Denis Diderot. Zaměřil se na pozorování společenských mravů a hodnot polonahých, pohanských a přívětivých Tahit'anů, o nichž nakonec usoudil, že jsou mnohem ušlechtilejší a lepší než civilizovaní Evropané.

Filozofický rozměr prohloubil a pozvedl význam mýtu, který se tak zvětšil. Od toho je jen malý krůček, aby se už na konci 18. století mýtus exotického ráje a divocha v této nové a zidealizované podobě začal objevovat v beletrii. Zámořské výpravy přeměnily dosavadní pojetí světa, exotika nově objevených ostrovů se na konci 18. století stala žhavou a módní aktualitou a atraktivním námětem, který spisovatelé a básníci neváhali využít.

Druhý oddíl disertační práce se zabývá vývojem romantického exotismu od počátku 19. století až po dvacátá léta 20. století. V jeho první kapitole jsem se zaměřila na první způsoby využití exotismu ve francouzské a české literatuře po dobu první poloviny 19. století. Přitom bylo zajímavé sledovat, jak se exotismus, spojený nejen s Tahiti, stal v období romantismu, s nímž se dokonale snoubil, literárním trendem.

Zásadní zájem o daleké, cizí a neznámé světy se však v české literatuře začne výrazně projevovat teprve v druhé polovině 19. století, zejména v 70. letech, jak se



pokouší ukázat druhá kapitola. Motivací tohoto zájmu nebylo přímo dobývání nových estetických možností, nýbrž hledání a vytváření národní identity, která byla právě v tomto období jádrem veškerého kulturního dění. Exotismus takto nabízel jednu z možností, jak se přiblížit cizímu světu, a přitom najít vysněný „slovanský ráj“.

Ve třetí kapitole se vracím na Tahiti, jehož mýtus v osmdesátých letech 19. století oživil námořní důstojník a prozaik Pierre Loti, patřící k nejznámějším exotickým spisovatelům. V jeho románu *Lotiho manželství* (1880) se ustaluje žánr polynéské idyly a post-romantický sentimentální exotismus, který bude mít obrovský úspěch až do počátku 20. století. Zároveň však v něm pramení pokleslá podoba exotického mýtu, která se bude dále rozvíjet.

V poměrně rozsáhlé míře vstupuje exotismus do české prózy ve 20. letech minulého století. Exotické země jako Japonsko, Čína, Sumatra, Indie se stávají módními náměty cestopisů, románů a povídek, a to především u dvou cestovatelů, Jana Havlasy a A. V. Nováka. Oba spisovatelé tyto země navštívili a tamní exotické prostředí a život je natolik zaujaly a ovlivnily, že o nich napsali celou řadu knih. Z jejich rozsáhlého díla jsem si pro poslední kapitulu druhého oddílu vybrala cestopisy, romány a povídky, které věnovali Tahiti a v nichž užívají opotřebovaná klišé, otřepané stereotypy vztahující se k tichomořskému ostrovu. Romantický exotický mýtus se tak vyvinul až k této pokleslé podobě.

Předmětem třetího oddílu je proměna a význam exotismu pro francouzskou a českou moderní lyriku druhé poloviny 19. století. Exotismus zde není vázán na konkrétní místo, má symbolickou hodnotu a stává se součástí básnické vzpoury, která vyústí v tzv. poésie du départ.

Čtvrtý oddíl je zaměřen na nové pojetí exotismu, do něhož vstupuje snaha o autenticitu, o skutečné poznání tahitské kultury. Paul Gauguin, jemuž je věnována první kapitola, svým životem a dílem předjímá další podobu exotického mýtu, pro niž je příznačná potřeba obrody, návrat do dětství, odpoutání se od evropské civilizace, stejně jako zkouška schopnosti člověka střetnout se sám se sebou a s tzv. „rozmanitostí“, jak to Victor Segalen nazve v *Essai sur l'exotisme* (1918, Esej o exotismu). V druhé kapitole se zaměříme na tuto vůbec první teorii exotismu, rozvracející romantickou podobu exotického mýtu.

Pátý oddíl ukazuje, jak exotický mýtus sloužil avantgardním směrům počátku 20. století. Jeho první tři kapitoly sledují objevení tzv. negerského umění, později také slovesnosti, a jeho velký vliv při formování nových estetických východisek ve

výtvarném umění a nové poetiky v díle Apollinaire, Cendrarse či pozdějších surrealistů. Exotický mýtus sloužil jako jediný pozitivní a přijatelný model pro avantgardní básníky a podílel se na rozvrácení literární tradice.

Ve 20. letech se exotismus zabydlel v české poezii, a to zejména s nástupem poetismu. Nepochybně to souviselo s tím, jak mladá generace soustředěná v Devětsilu navazovala na francouzské básníky, počínaje Baudelairem a konče Apollinairem, a vůbec na francouzskou avantgardu. Projevům exotismu a jeho různým podobám u Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Konstantina Biebla a Vladimíra Holana věnuji poslední kapitolu pátého oddílu.

Závěrečný oddíl, tedy šestý, je zaměřen na konec klamu exotického mýtu na konci dvacátých let 20. století. Exotismus je doprovázen deziluzí, vystřízlivěním, jak dokazují cestopisy francouzských spisovatelů z Afriky, Jižní Ameriky. Jako dominantní motiv zaznívá nenávist vůči cestování, které je odsouzeno jako iluzivní, stupidní a turistické. Přesouváme se od literárního dokumentu do *prostoru uvnitř*, do prostoru vědomí. Ani ta nejkrásnější cesta nemůže soupeřit s vnitřním dobrodružstvím, jak dokazuje dílo Henriho Michauxa, v němž je exotický mýtus definitivně rozvrácen.

## I. Ustavení mýtu exotického ráje

### 1. Geneze mýtu o ráji

#### a. Obraz ráje v Bibli a jeho proměny

*Kdyby nebylo Ráje, nebylo by básníků.*

Jakub Deml

A Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a vysadil tam člověka, kterého vytvořil. Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromoví, žádoucímu na pohled, s plody dobrými k jídlu, uprostřed zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého. (...) Z Edenu vychází řeka, aby napájela zahradu. Odtud dál se rozděluje ve čtyři hlavní toky. Jméno první je Píson, ten obtéká celou zemi Chavílu, v níž je zlato, a zlato té země je skvělé, je tam také vonná pryskyřice a kámen karneol. Jméno druhé řeky je Gichón; ta obtéká celou zemi Kúš. Jméno třetí řeky je Chidekel; ta teče východně od Asýrie. Čtvrtá řeka je Eufrat. Hospodin Bůh postavil člověka do zahrady v Edenu, aby ji obdělával a střežil.<sup>24</sup>

Toto vyprávění o vzniku rajske zahrady na pláni v Edenu, stvořené Bohem, nebylo během několika tisíciletí zpochybněno ani Židy, ani křesťany, tvrdí francouzský historik Jean Delumeau ve své knize *Dějiny ráje – Zahrada rozkoše*<sup>25</sup> (1992). Přestože někteří učenci chápali jeho existenci jako symbolickou, obraznou, byl biblický ráj zpočátku a po dlouhou dobu považován za pozemský. Jak napovídá určení jeho geografické polohy na východě, měl se podle mnohých výkladů nacházet v kraji Mezopotámie mezi řekami Eufrat a Tigris ve střední Asii. Další biblické texty, ať už proroctví či Evangelia, potvrzovaly skutečnou existenci ráje na zemi a popisovaly víceméně přesně jeho podobu. Přesvědčení o tom, že se ráj nachází na zemi, sahá do dob před křesťanskou érou a setrvává po celý středověk až do novověku.

---

<sup>24</sup> Geneze 2, 8–17, in *Bible*, vydala Ekumenická rada církví v ČSSR, Ústřední církevní nakladatelství 1989, s. 23.

<sup>25</sup> Delumeau, Jean: *Dějiny ráje – Zahrada rozkoše*, přel. Zdeněk Müller, Praha, Argo 2003, s. 11.

Jako příklad ze Starého zákona můžeme uvést Ezechiellovo proroctví Židům o novém Jeruzalému a jeho vidění budoucího chrámu, jehož popis připomíná zavodněné a bujné zahrady Edenu, v nichž se nacházel tzv. Strom života:

Při potoku na obou březích vzejde rozličné stromoví, jemuž nebude vadnout listí, jež nepřestane plodit, ale každý měsíc přinese rané plody, neboť vody, které je zavlažují, vytékají ze svatyně. Jeho ovoce bude sloužit za pokrm a jeho listí jako lék.<sup>26</sup>

Postupně se ustálila podoba biblického ráje jako zahrady ohraničené vysokými zdmi, do níž se vstupovalo branami: „A hle, zvenčí kolem dokola domu božího byla hradba. (...) Šířka hradby byla jeden prut a výška také jeden prut. Pak vstoupil do brány, která směřovala na východ...“<sup>27</sup> Jean Delumeau v *Dějínách ráje* píše, že staré perské slovo „apiri daeza“ znamená sad obklopený zdí, stará hebrejšťina ho přijala ve formě „pardes“, řecký překlad Starého zákona ho uvádí jako „paradeisos“ a v latině zase máme „paradisus“. České slovo *ráj* podle *Slovníku křesťanské kultury* (2002) pochází „snad od avetského *ray*- s významem bohatství, štěstí“. Popisy ráje v Bibli a ve svatých textech se později staly inspirací mnoha literárních děl.

Pro křesťanství byla existence biblického ráje nezpochybnitelnou „historickou“ skutečností, kterou návazně přejal Nový zákon a mnoho dalších svatých textů. Svatý Hippolytos Římský ve třetím století potvrzuje umístění ráje na zemi:

Nikdo nepotvrdí, že ráj je na nebi a že nepatří mezi stvořené věci. Pokud však vidíme na vlastní oči řeky, které z ráje vytékají, a pokud o něm můžeme dodnes přemítat, musíme uznat, že není na nebi, ale patří mezi to, co bylo stvořeno. Nachází se na Východě a je to oblast výjimečná.<sup>28</sup>

V osmém století učitel církve svatý Jan Damašský popisuje edenské zahrady, v nichž žili Adam a Eva.

Když Bůh modeloval člověka jako stvoření viditelné a neviditelné, jako svůj obraz a obdobu, jako krále a vládce země a toho, co země obsahuje, vytvořil mu nejprve království, v němž by žil šťastně a blaženě. Byl to božský ráj vysázený boží rukou v Edenu, kde byla

---

<sup>26</sup> Ezechiel 47, 12, in *Bible*, cit. vyd., s. 795.

<sup>27</sup> Ezechiel 40, 5–6, tamtéž, s. 788.

<sup>28</sup> Delumeau, Jean: *Dějiny ráje – Zahrada rozkoše*, cit. vyd., s. 25.

veškerá slast a radost. Nacházel se na východě v nejvýše položené oblasti Země. Ovzduší tam bylo maximálně příjemné, zcela lehké a průzračně čisté. Ráj, osázený neustále kvetoucí vegetací, vydávající vůni, a zalitý světlem, překonával svou krásou veškerou představu, kterou lze uchopit našimi smysly. Jako krajina skutečně božská byla to část země hodná obrazu Boha, kde pobývala jediná bytost nadaná rozumem, a to člověk zformovaný božíma rukama.<sup>29</sup>

Snahou o podrobné geografické údaje se koncepce ráje stává v období středověku čím dál tím konkrétnější. Ráj byl zakreslován do map světa a umisťován do vzdálených koutů zemského povrchu téměř vždy na Východ, do Orientu. Rajská zahrada byla však těžko dosažitelná, nacházela se na místech země, které nebyly jednoduše přístupné. Byla buď příliš daleko, či dokonce příliš vysoko, například na vrcholku hory, což ji mělo uchránit před potopou. Cestovatelé a křižáci se vydávali ráj hledat nebo se mu alespoň přiblížit.

Svatý Tomáš Akvinský ve třináctém století ve své *Teologické sumě* o umístění bájně záhrady na zemi nepochybuje, dodává však „že to místo je velmi vzdálené lidskému bádání (...), že řeky, o nichž se tvrdí, že je známo odkud přitékají, někde mizí do země, a pak vytékají na povrch na jiném místě. (...) Cožpak k takovému jevu na některých tocích nedochází? To místo je od našeho domova odděleno překážkami, jako jsou hory, moře či nějaká žhavá oblast, kterou nelze přeskochit“.<sup>30</sup> Nevylučuje, že by se ráj nacházel pod rovníkem: „Ať je tomu jakkoliv, je třeba vycházet z toho, že ráj byl umístěn někam, kde je mírné klima, a to buď pod rovník, nebo někam jinam.“<sup>31</sup>

Brzy tak převažovalo přesvědčení, že ráj, ač se nachází na této zemi, je nedosažitelný a nepřístupný, nejspíš také kvůli prvotnímu hříchu. K tomu se připojila nová představa, která se stala motivací k objevným výpravám. Podle ní byl pozemský ráj sice nepřístupný, ale v jeho blízkém či vzdáleném okolí se měly nacházet šťastné a okouzluující krajiny, kam se mohli odvážlivci dostat a vrátit se s velkým bohatstvím.

V popisech ráje se průběžně opakují podobné motivy. Jde především o krásnou a věčně jarní krajinu, nejčastěji ohraničenou zahradu, v níž hojně plynou řeky, tryskají prameny, kde život muže a ženy se odvíjí v harmonii se zvířaty a laskavou štědrá přírodou, která oplývá ovocem. Žijí v souladu s božským principem, neznají zlo a hřích, jen věčnou radost a blaženost. Slovo *Eden* znamená rozkoš, slast je tak nedílnou součástí každé představy o ráji.

---

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 25–26.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 55.

V popisech křesťanského ráje v textech naší éry do jisté míry postupně splývala představa edenské zahrady z Geneze s řecko-římskými mýty o tzv. zlatém věku, ostrovech blažených či elysejských lukách. Blaženou minulost lidstva, kterou Hésiodos<sup>32</sup> nazývá právě zlatý věk, popisuje ve své básni *Práce a dni* jako ideální existenci, kdy žili lidé „jako bozi, bezstarostné srdce v těle, bez roboty, bez trampoty; ani okem nevidali mdlé staroby, ale věčně na rukou i nohou stejní, těšili se, jedli, pili, veškerého hoře prázdní“.<sup>33</sup> Hésiodos tento zlatý věk umisťuje na tzv. ostrovech blaženosti: „oni bydlí-žijí, bezstarostné srdce v těle, na ostrovech blaženosti při hlubinném Ókeanu, blahorodí héróové, kterým medosladké plody, metající třikrát v roce, chlebodárná země nese“<sup>34</sup>.

Ostrovy se od antiky staly oblíbenými místy pro umístění ideálních, božských společenství. V Homérově *Odysseji* je často ostrov místem štěstí a věčného života, jako například v 7. zpěvu na ostrově Faiéků je krásná zahrada představující „onen svět“. Ostrov koz u ostrova Kyklopů v 9. zpěvu Homérova eposu představuje také ideální krajinu, v níž vládne blaho. Ostrov představuje uzavřené místo, odloučené od zbytku světa, těžko přístupné, výjimečný svět, kde vše existuje samo pro sebe. Zrodila se tendence spojovat ostrov s blahem, štěstím a mírem.

Tato řecko-římská tradice byla christianizovaná, jak dokládá Robert Curtius na příkladě Vergiliových básní: „Vergiliovo líčení elysejských niv používali křesťanští básníci pro ráj.“<sup>35</sup> Německý literární vědec poznamenává, že evropská středověká literatura užívala také řecko-římské rétorické postupy, tzv. *topoi* (např. *locus amoenus*, místo líbezného) k popisu biblického či pozemského ráje.

*Locus amoenus* jako poetickou rekvizitu zaznamenávají středověcí slovníkáři a učitelé stylistiky. Množství takových líbezných míst pak nabízí latinská poezie rozvíjející se od roku 1070. (...) Filozofická epika konce 12. století přejímá *locus amoenus* a rozvíjí jej do různých podob pozemského ráje. V *Anticlaudianovi* popisuje Alan z Lille sídlo Přírody jako vysoko se tyčící zámek obklopený hájem, který skýtá vrcholné příklady přírodních krás. (Tamtéž, s. 217)

---

<sup>32</sup> Hésiodos, řecký básník, 7. – 8. století př. n. l.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>35</sup> Curtius, Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha, Triáda 1998, s. 219. Curtius v poznámce pod čarou uvádí: „Ráj se u Bonifatia nazývá *amoenitatis locus* (RF 2, 1886, 276). – Jestliže se měl ráj zobrazit na jevišti, pak režijní poznámky (...) příkazovaly: (...) [jsou v něm (v ráji) různé stromy a na nich ovoce, aby vypadal jako to nejlíbeznější místo]. Ve Vergiliově Elysiu nejsou žádné ovocné stromy. Pro křesťanský ráj byly nepostradatelné: kvůli zakázanému ovoci.“ Tamtéž, s. 219.

Například ostrov Ceylon byl cestovateli popisován ve 14. století jako rajská země. Misionář Jourdain de Séverac ve svém cestopisu *Mirabilia* (kolem roku 1323) popisuje „zázračnou“ faunu a flóru tohoto neobyčejného místa. Jeho pozornost se zaměřuje především na ptáky všech druhů barev a tvarů. Tím se motiv ptáků dostal do mýtu o ráji a stane se jeho nedílnou součástí i v literatuře 18. a 19. století.

K mýtu o ráji se postupně přistupuje mnohem realističtěji, téměř vědecky, v rámci dobových možností se pátrá po jeho autenticitě, staré texty se zmínkami o ráji jsou znovu podrobněji prozkoumány, kartografie světa je výpravami neustále doplňována a upřesňována.

## **b. Objevování nových světadílů, moří a ostrovů. Setkání Evropanů a Polynésanů**

V období objevných námořních výprav 15. a 16. století byla jednou z nejdůležitějších destinací Indie. Výpravy byly organizovány Španěly a Portugalci, jejichž silné loďstvo poskytovalo možnost takové expedice uskutečňovat. Cíl cesty do Indie byl čistě obchodní. Evropany přitahovalo obchodování se zlatem, vzácným kořením, jemnými látkami, a vůbec s orientálními produkty. Najít snadnou a rychlou cestu do Indie bylo strategickým tahem, jak shromážďovat bohatství a moc.

Kryštof Kolumbus přišel s revoluční myšlenkou doplout do Indie opačným směrem než doposud, čili cestou na západ, která by podle jeho výpočtů byla mnohem kratší. Tato jeho mylná představa však vedla k objevení ostrovů Nového světa 12. října 1492. Přestože se hranic Nového světa Kolumbus dotkl celkem čtyřikrát, byl stále přesvědčený, že dorazil do Indie.

Věřil také, že se přiblížil k pozemskému ráji. Svou krásnou přírodou, ovocnými plody, ptáky, bohatstvím a dlouhověkostí lidí měl nově objevený kontinent mnohé rysy podobající se popisům ráje textů svatých, teologů atd. Při popisování Nového světa se Kolumbus inspiroval pasážemi z Ovidiových básní o zlatém věku. Kolumbův omyl, že se jedná o Novou Indii, byl definitivně objasněn v roce 1507 mořeplavcem Amerigem Vespuccim, podle kterého byl nový kontinent pojmenován Amerika.

Od této chvíle bylo objevení Tichého oceánu a jeho ostrovů pouze otázkou času. Když Vasco Nuñez de Balboa překročil roku 1513 se svými muži Panamskou šíjí, spatřil 25. září z vrcholu jedné hory nekonečnou vodní hladinu – „Velký Oceán“. Když pak putoval po jeho břehu směrem na jih, nazval ho Jižní moře.

V roce 1520 Fernao de Magalhães vplul do Jižního moře průlivem mezi Jižní Amerikou a Ohňovou zemí – tento průliv je dnes známý jako Magalhãesův. Pokračoval pak až k Filipínám. Plul však příliš severně na to, aby objevil při své plavbě polynéská souostroví, dotkl se jen nehostinného atolu Puka Puka s několika kokosovníky a obydleného jen ptáky, patřícího k souostroví Tuamotu. Výprava tohoto mořeplavce byla první, která obeplula celý svět a přinesla zprávu o tom, že země je kulatá a že Jižní moře je vlastně nekonečné. Když Magalhães vplouval do nového oceánu, vůbec netušil, že ho čeká neuvěřitelných 20 000 kilometrů plavby a 110 dnů bez jediné bouře, proto ho pojmenoval Tichý oceán.

První souostroví Polynésie – Markézy – objevili Alvaro Mendaña a Pedro Fernandes de Quiros v roce 1595. Tento objev podle svědectví těchto mořeplavců nevzbudil v nich žádné nadšení a také při svém setkání s ostrovy neváhali demonstrovat svou nadřazenost a přesilu střelbou z pušek a děl. K markézským domorodcům nebyli Španělé o nic laskavější než dříve k americkým Indiánům.

Nové cestopisné objevy v 16. a 17. století oslabují víru, že se ráj nachází na zemi, motivací objevitelských cest byla spíše touha nalézt místa, která by se jak podnebím, tak svým charakterem alespoň podobala oněm bájným popisům biblického Edenu.

Začátek novověku je charakterizován pocitem nemožnosti navrátit se do edenské minulosti. Tento náraz na skutečnost promění přesvědčení o existenci ráje na zemi v nostalgii po něm, v sen. Renesanční lítost nad tím, že ráj definitivně zmizel ze zemského povrchu, a nespokojenost s dobou podněcuje velkou uměleckou produkci, v níž se reflektuje touha po idylickém místě. Thomas More píše svou *Utopii* v roce 1516 a umisťuje ideální společnost právě na ostrov, což bude inspirovat mnohé další autory, a následující utopické kraje budou mít tradičně ostrovní podobu.

Básníci si ráj vytvářejí sami, uzavírají ho do básnických vizí a přitom se v období renesance vracejí k antické mytologii. Zlatý věk se pro ně stává útočištěm, úkrytem. Stále častěji nabývá ráj symbolického významu. Téma ráje bylo v tomto období zpracováno nejméně ve sto padesáti literárních dílech, z nichž nejznámější je Miltonův *Ztracený ráj* (1667).

Ráj, jak ho popisuje Bible, tedy pomalu mizí z povrchu zemského, aby postupně pronikal do světa básnického. Tak například v 19. století v Baudelairových básních Vyzvání na cestu či Exotický parfém bude zaznívat starozákonní Píseň písní, starší přes tisíc let, v níž je obraz ráje spojený s vzýváním milenky-sestry a exotickými vůněmi.



Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen. Vydáváš vůni jako sad s jablky granátovými, s výtečným ovocem, henou i nardem, nardem a šafránem, puškvorcem, skořicí, se vším kadidlovým stromovým, myrhou a aloe, se všemi balzámy nejlepšími.<sup>36</sup>

Představa, že je ráj situován na zemi, byla tedy postupně zavržena. Ráj je ze země ještě silněji vytlačen objevením fosilií. Studie zkamenělin v 18. století přinášely důkazy, že planeta je mnohem starší, než si lidé doposud mysleli, a že lidské dějiny jsou delší, než uvádí Bible. Historický obsah, chronologie a věrohodnost biblických textů byla v této době zpochybněná. Nastalo období osvícenství, které bylo dobou racionalismu a vědy, a ta chtěla objevovat, poznávat, zkoumat svět.

Cílem námořních cest nebylo jen exotické koření, zlato, látky, drahokamy... Lodě vyplouvaly za poznáním Země, nových kontinentů, moří a oceánů, dosud neznámých ostrovů za účelem zpřesnit kartografii světa, za poznáním dosud neznámých kultur, jiné vegetace, jiných živočichů, nových souhvězdí. Botanikové či astronomové se stali členy posádky. Proto v tomto období z evropských přístavů lodě zvedají kotvy s úplně jiným postojem k neznámému světu a jeho obyvatelům. Organizovaly se velké zámořské výpravy, jejímž cílem už nebylo hledat ráj na zemi.

Tichý oceán či jinak Pacifik, který byl pro Evropany „Mare icognitum“, tedy poslední objevenou oblastí na zemi, se stal vědeckou laboratoří přírodovědců cestujících na lodích. Cestovatelé také svou otevřeností, svým pozorováním chování, zvyků, způsobu života, kultury a náboženství ostrovanů položili základy nového vědního oboru, dnešní etnologie.

22. srpna 1766 opustila anglický přístav loď jménem *Dolphin*, řízená Samuelem Wallisem. Tento mořeplavec uzel po noční bouři v mlze siluetu neznámého ostrova. A tak 19. června 1767 objevil na 17. rovnoběžce a 149. poledníku ostrov Tahiti. Prohlásil ostrov za majetek anglického krále Jindřicha III. a dal mu jméno *Otaheite or King George's Island*. Až do konce 19. století se tento název objevoval v různých formách, které odpovídaly jednotlivým evropským výslovnostem: Otaheite či Otaheitee pro anglickou výslovnost, Otaiti pro francouzskou, Otahiti pro českou atd. Tahit'ané v té době neměli písmo, neznali latinskou abecedu, a tak transkripci názvu svého ostrova nemohli nijak opravit. „O“ později z názvu ostrova zmizelo, což bylo důsledkem poznání, že šlo vlastně o partikuli sloužící k identifikaci osoby či vlastního jména

---

<sup>36</sup> Píseň písní 4, 12–14, in *Bible*, cit. vyd., s. 622.

místního. Když se první mořeplavci ptali obyvatelů, jak se jmenuje jejich ostrov, odpověděli: „O Tahiti.“ Což znamená: „To je Tahiti.“

Wallis na Tahiti zůstal téměř do konce července a do Anglie se vrátil v roce 1768. Upozornil anglické námořnictvo, že ostrov je ideálním místem pro pozorování planety Venuše. V *Lloyd Evening Post* a v *British chronicle* vychází 24. května zpráva o objevení Tahiti. Pro svou strohost a příliš oficiální styl nevzbudí článek žádný zájem veřejnosti a událost zůstává nepovšimnuta. Zcela jiný ohlas však bude mít kniha *Cesta kolem světa* Louis-Antoina de Bougainville, která vyjde roku 1771.

Tento francouzský matematik a mořeplavec se stal velitelem první francouzské přírodovědecké výpravy, jejímiž členy byli astronom Véron a botanik, lékař a filozof Commerson. Jeho dvě lodě *la Boudeuse* (Vzdorná) a *l'Etoile* (Hvězda) obepluly celý svět za tři roky, od roku 1766 do roku 1769. U ostrova Tahiti zakotví Bougainville 6. dubna 1768 a zůstane tam devět dnů. Jeho cílem je doplnit zásoby vody, čerstvých potravin a dřeva. Odveze s sebou Tahit'ana Autorua, který mu bude dělat průvodce při plavbě Tichomořím (Cookovy ostrovy, Samoa atd.) a kterého bude Bougainville později předvádět na francouzském dvoře.

V dějinách mořeplaveb tento kapitán však nezastává příliš významné místo. Po svém návratu sklídl od svých nadřízených ostrou kritiku – bylo mu vyčítáno, že na Tahiti zakotvil přesto, že tam nenalezl bezpečné kotviště, a tím ohrozil lodě a posádku, a nakonec ani neprozkoumal celý ostrov. S objevem Tahiti ho navíc předstihl o deset měsíců Wallis. Bougainville sám neměl tak dobré námořnické zkušenosti jako mořeplavec James Cook, který se stal v obecném povědomí nejvýznamnějším kapitánem 18. století.

Roku 1768 se pod záštitou anglické Královské společnosti nauk konala první vědecká námořní expedice pod vedením Jamese Cooka, který byl pověřen Admirálitou sledovat 3. června 1769 přechod Venuše přes Slunce. Cook pobýval na Tahiti celkem třikrát: nejprve v roce 1769, dále v roce 1773 a naposledy roku 1777.

V dějinách mořeplaveb a poznávání neznámých kultur bylo Bougainvillovo a Cookovo setkání s domorodci na Tahiti nej přátelštější a nejmírumilovnější. Bougainvillova cesta nepřinesla velké objevitelské a vědecké výsledky, jeho největší zásluhou bylo, že se mu podařilo obeplout celý svět. Jeho úspěch se však skrývá jinde.

### c. Geneze mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi

Roku 1771 vychází ve Francii Bougainvillova *Cesta královské fregaty Vzborná a flauty Hvězda kolem světa v letech 1766, 1767, 1768 a 1769*. V Čechách vyšel kompletní překlad knižně teprve v roce 1927. Bougainville svůj cestopis sepsal na základě svého palubního deníku až po návratu do Evropy. Kniha se okamžitě setkala s ohromným úspěchem zejména v tehdejších salonech. Zájem vzbudily především první čtyři kapitoly druhé části díla, kapitoly o krátkém pobytu na Tahiti, v nichž kapitán popisuje „nový ostrov, mravy a povahu jeho obyvatel“. Bougainville této zastávce věnuje padesát stran, což je v jeho deníku ojedinělé, žádnému jinému ostrovu nevěnuje tolik pozornosti.

Toto vyprávění zaujímá centrální místo v celé knize a vyniká svými literárními kvalitami, nepůsobí jako klasický lodní deník, mající většinou více faktografickou a dokumentární povahu. Vědě zpráva o pobytu na Tahiti nepřinesla mnoho podstatného, ale zato očarovala představivost čtenářů a nadchla literární svět. Bougainville přivezl v době, kdy byla Rousseauova filozofie velmi populární a aktuální, z ostrova Tahiti svědectví o idylickém místě, které zaujalo osvícenské myslitele, okouzlo básníky a spisovatele, kteří ho přizpůsobili vlastním představám. Bougainvillova zpráva byla navíc umocňována deníky dalších členů posádky, a tak položila základy významného literárního mýtu spojeného s polynéským ostrovem.

Bougainville v *Cestě kolem světa* podává svědectví o mírumilovném a štědrém přivítání Evropanů Polynésany, které bylo pro ně příjemným překvapením po některých špatných zkušenostech s jinými národy. Vyprávění o krátkém pobytu na Tahiti je zaměřeno především na krásu ostrova, přírody, na vlhké klima a na přátelské obyvatele. Bougainville je okouzlen tahitskými *vahine*, „hezkými a téměř nahými ženami“<sup>37</sup>, statností mužů „vysokého vzrůstu“ žijících v harmonické společnosti. Přátelské vítání evropských námořníků na lodích ostrovany, připlouvajících k nim na pirogách před scenerií pobřeží „zdvíhajícího se do amfiteátru“ (tamtéž, s. 94), se později stane klasickým výjevem v literatuře spojené s Polynésií:

Zatím co jsme se blížili k zemi, oklopili lodě ostrované. (...) Připlouvali k nám za křiku „tajo“, což znamená přítel, a projevovali nám své přátelství tisícerým způsobem; (...) Pirogy byly plny žen, které si co do krásy tváře nezařadily s většinou Evropanek a co do krásy těla by

---

<sup>37</sup> Bougainville, Louis-Antoine de: *Cesta kolem světa*, přel. Marie Veselá, Praha, Orbis 1955, s. 95.

mohly s výhodou se všemi soutěžit. Většinou byly tyto nymfy nahé (...). Nejprve nás z lodí škádlily a přes naivitu tohoto škádlení bylo znát, že jsou v rozpacích.<sup>38</sup>

Představu o Tahiti jako o zemi, „kde dosud vládne otevřenost zlatého věku“ (tamtéž, s. 96), a jako o ráji vyvolává Bougainville už tím, že pojmenovává ostrov *Nová Kytera* a přesouvá všechny hodnoty a vlastnosti, vážící se k tomuto řeckému ostrovu, na ostrov v Oceánii. Na konkrétní geografické místo tak přesouvá pradávný archetyp. Pro *utopos*, tedy *nemísto*, nachází skutečný *topos*, místo existující na zemi. Bougainville vytváří přímou analogii mezi Tahiti a představou ráje různých kultur a dob, ať už je to biblický Eden, zlatý věk či elysejská pole<sup>39</sup> antické mytologie.

Evropané nemohli znát atmosféru a krásu polynéského ostrova, a aby jim ho Bougainville co nejvíce přiblížil, srovnává ho s něčím, co evropský čtenář důvěrně zná. Používá řecké, latinské, biblické odkazy a přirovnání. V kapitolách o Tahiti se mísí námořnická terminologie, prvky z klasické antické literatury, která byla v 18. století oblíbená, a tahitská slova. V *Cestě kolem světa* najdeme všechny typické atributy antického a biblického ráje.

Ženy a muži jsou často popisováni jako bohové, Venuše či Herkulové. Fyzická краса žen-nymf a jejich otevřená náruč je zdůrazněna hned od prvního setkání a stává se nejčastěji popisovanou tahitskou skutečností. Odtud pochází literární kult *vahine*, exotické ženy z Tahiti, vždy svolné k lásce, zabydlený ve francouzské literatuře a kultuře, ale objevující se rovněž v prózách českých autorů Jana Havlasy a A. V. Nováka.

Zdvořilost hostitelů se zde však neomezuje na podání zákusků; nabízeli jim i dívky; místnost se v okamžiku naplnila zástupem zvědavých mužů a žen, kteří utvořili kruh kolem hosta a mladé oběti pohostinství; zemi zasypali listím a květy a hudebníci zpívali za zvuků flétny hymnus rozkoše. Bohyní pohostinství je tady Venuše, jejíž kult nepřipouští žádného tajemství, a každý požitek smyslu je tu pro lid svátkem. (Tamtéž, s. 101–102)

Sexuální akt je tedy veřejný, podporován společností, nezdá se být svázán morálními zásadami a zákazy. Podle Bougainvillova popisu by na Tahiti neexistoval stud ani hřích, podobně jako v ráji, v němž žili Adam a Eva. Toto spojení Tahiti nebo

---

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>39</sup> „(...) člověku připadá, že je na Elysejských polích.“ Tamtéž, s. 109.

exotického ostrova s ženou a s volnou, nevinnou láskou se bude dál tradovat jak v poezii, tak próze.

Literaturu rovněž poznamená popis mužů, v němž převládá antický pohled na lidské tělo: „Je běžné vidět muže vysoké šest stop i více. Nikdy jsem neviděl lidi lépe a souměrněji stavěné. Nikde by se nenašly lepší předlohy pro obraz Herkula nebo Marta.“ (Tamtéž, s.111) Bougainville také zmiňuje „zdraví a krásu ostrovanů“ (s. 110), jejich „šťastné stáří“ (s. 111) a „jemnost jejich smyslů a jejich neobyčejně krásné zuby“ (s. 111). Zdraví a dlouhověkost jsou dalšími atributy rajského místa. A dodává: „Krom toho zdobí tento milý lid největší čistota. Neustále se koupají a nejedí a nepijí, aniž se předtím a potom umyli. Jejich povaha nám připadá mírná a dobrotivá.“ (s. 112)

Bougainvillův popis Tahitánů žijících v těsné blízkosti s přírodou přispívá k filozofickému mýtu o tzv. *urozeném* či *šťastném divochovi*, případně *dobrém divochovi*. Svým vyprávěním o tahitských „divoších“ totiž mořeplavec zvrátil předsudky, které si Evropané o nich vytvořili. Nejsou totiž ani nepřátelští, ani barbarští, ani násilní, ale přívětiví, štedří, mírumilovní a žijí v harmonické společnosti, v níž vládne mír.

Bougainville zdůrazňuje pohostinnost a štedrost ostrovanů, podává obraz dokonalé, spravedlivé společnosti, v níž neexistuje soukromé vlastnictví, které bylo Rousseauem<sup>40</sup> označeno za jedno z největších škůdců harmonického soužití původní pospolitosti:

Jejich povaha nám připadala mírná a dobrotivá. Nemyslím, že by na ostrově kdy byla občanská válka, nebo vůbec nějaká zvláštní zášť, ač je rozdělen na malá území, z nichž každé má svého nezávislého pána. Je pravděpodobné, že Tahitáné mají jeden k druhému důvěru, ve které se nijak nezviklají. Jejich domy jsou otevřeny ve dne jako v noci, ať jsou obyvatelé doma nebo ne. (...) Zdálo by se, že ve věcech pro život zcela nezbytných zde není soukromého vlastnictví a že všechno patří všem. (Tamtéž, s. 112)

Bougainville v *Cestě kolem světa* pobízí evropské zákonodárce a filozofy, aby se vydali podívat na Tahiti na vlastní oči a poučili se o spravedlivém fungování společnosti. Kapitán tedy popisuje ostrov, na němž vládne harmonie mezi lidmi, ale

---

<sup>40</sup> Viz Rousseauovu filozofickou stat' *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Rozprava o původu nerovnosti mezi lidmi) vydanou poprvé v roce 1755.

také mezi nimi a přírodou, vychvaluje „bohaté krajiny, zahrnuté nejhonosnějšími dary přírody“ (s. 109). A pokračuje:

Celá nížina, od mořského břehu až k horám, je osázena ovocnými stromy... Hlavními plody ostrova jsou kokos, banány, chlebovník, rostliny s moučnými hlízami, dýně, povijnice jedlá a jiné hlízy a ovoce obvyklé v této zemi, hodně divoce rostoucí cukrové třtiny. (...) Každý si utrhe ovoce z prvního stromu, který se mu namane. (Tamtéž, s. 109)

Dále také zmiňuje přívětivé klimatické podmínky, díky nimž se člověk cítí v přírodě příjemně a bezpečně. K rajskému charakteru místa přispívá také absence jedovatých zvířat, hadů atp.

Velká vedra jsme na ostrově nezakusili. (...) Nedocenitelnou výhodou tohoto ostrova je, že není zamořen tou odpornou záplavou hmyzu, která je metlou zemí ležících mezi obratníky; také jsme tam nespatriili žádné jedovaté zvíře. (Tamtéž, s. 111)

Charakteristickým rysem života na ostrově je také nepříliš velká potřeba práce pro přežití, jak dále uvádí Bougainville ve své *Cestě kolem světa*:

Zvyk žít v neustálých radovánkách dává Tahit'ánům sklon k lehkému žertu, který je plodem odpočinku a radostí. (...) Duševní námaze se vyhýbají ještě více než námaze tělesné. (...) Mají dosti jemné rysy; krásou těla, jehož tvary nebyly znetvořeny patnácti lety mučení, však skutečně vynikají. (Tamtéž, s. 115)

Přitom chválí dovednost, obratnost a vynalézavost ostrovanů při vykonávání „těch několika málo nezbytných prací, od nichž je hojnost země a lahodnost podnebí nedovedly osvobodit“ (s. 115). Na Tahiti tedy podle Bougainvillova popisu existuje soulad mezi lidmi, kteří jako by byli polobohy, a zemí. Příroda, lidé, vše je prodchnuto božskými silami, podobně jako u Homéra. Kapitán nepodává typické informace, jeho popis hýří atributy a motivy biblického či antického mytologického ráje a je velmi stylizovaný.

Podstatu tahitského mýtu vytvořil Bougainville nejen obsahem, ale také sugestivním literárním stylem. V jeho vyprávění o pobytu na Tahiti se vyskytuje mnoho obrazů zkomponovaných po vzoru řeckých či latinských básníků, které kapitánovi současníci dobře znali. Čtení *Cesty kolem světa* bylo v 18. století více vzpomínáním na

ztracenou rajskou minulost známou z literatury než objevováním nové skutečnosti, neznámého ostrova Tahiti.

Bougainville vyvolává dojmy, které on sám pociťoval před krásou tahitské krajiny, a sice okouzlení, pocit štěstí, radosti či harmonie. Jeho způsob popisu je především ornamentální, přestože v 18. století sloužil popis k předávání informací jako nástroj poznání, neměl estetickou funkci jako později v 19. století.

Bougainville užívá antická rétorická schémata k evokaci tahitské přírody, z nichž zejména tzv. *locus amoenus* – místo líbezné. Tento ustálený topos ideální básnické krajiny vznikl v pastorálách či idylách autorů jakými byli Theokritos a Vergilius. Topiku ideální krajiny a *locus amoenus* Robert Curtius vymezuje v knize *Evropská literatura a latinský středověk*.

Je to (...) krásný, stinný výsek přírody. Jeho minimální výprava se skládá z jednoho nebo více stromů, louky a pramene nebo potůčku. K tomu může přibýt zpěv ptáků a květiny. Nejbohatší výprava zahrnuje ještě vánek. U Theokrita a Vergilia jsou taková líčení pouze inscenační stafáží pastorálního básnictví. Brzy se ale od této funkce odpoutávají a stávají se předmětem rétorizujícího popisu.<sup>41</sup>

Vidíme, že se jedná o rétorickou figuru mající ustálenou strukturu s přesným počtem složek (šest), jež tuto ideální krajinu tvoří, k čemuž Curtius podotýká: „Téma i číselné schéma je tedy předem dáno.“ (Tamtéž, s. 216) Krása, bohatství krajiny „je tedy sevřena v řád pojmovými a formálními prostředky“ (tamtéž, s. 216).

Bougainville ve své *Cestě kolem světa* tento topos neváhá několikrát užít, což přispívá k mytologizaci ostrova Tahiti. Následující pasáž je dokonalým příkladem toho, jak kapitán využívá model pastýřské poezie, tzv. pastorály a idyly, jejímž zakladatelem byl řecký básník Theokritos (asi 300–260 př. n. l.). Jeho zemi pastýřů, jímž byla Arkádie, však Bougainville přesouvá na Tahiti:

Náčelník a všechen lid nás doprovázeli až ke člunům. Když už jsme byli nedaleko, zastavil nás jeden hezký ostrovan. Ležel pod stromem a nabídl nám, abychom s ním sdíleli trávník, na němž odpočíval. Přijali jsme; tu se k nám onen muž naklonil a s něžným výrazem, za

---

<sup>41</sup> Curtius, Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, cit. vyd., s. 215.

zvuků flétny, do které jiný Indián foukal nosem, nám pomalu zazpíval píseň, bezpochyby anakreonského rázu; byl to půvabný obraz, hodný štětce Bouchérova.<sup>42</sup>

Bougainville zde explicitně odkazuje na anakreontskou poezii. V 18. století byly milostné a pijácké písně řeckého básníka Anakreona (asi 6. st. př. n. l.) oblíbené a často napodobované. Slovo „idyla“ pochází z řeckého „eidullion“ znamenající malý obraz a „eidos“ je antický literární žánr, a sice malá milostná báseň v pastýřském, polním venkovském prostředí. V citované pasáži kapitán skutečně komponuje obraz, jak sám na závěr poznamenává zmínkou na svého současníka, rokokového malíře François Bouchera. Jiný takový „klasický“ obraz vytváří Bougainville při příjezdu na polynéský ostrov, když jeho loď obklopily pirogy plné tahitských žen a mužů. Jedna z žen vyleze z loďky na palubu a ukáže se před celou námořnickou posádkou nahá:

Přes všechna opatření, jaká jsme jen mohli učinit, dostala se na palubu dívka a postavila se na zadní můstek právě k okénku nad rumpálem. (...) Dívka shodila nedbale pareu, které ji halilo, a ukázala se před očima všech tak, jak se Venuše zjevila frygickému pastýři. Měla i její nebeské tvary. (Tamtéž, s. 96)

Bougainvillův popis je téměř „replikou“ obrazů znázorňujících zrození Venuše z moře, jak je známe například od Sandra Botticelliho z 15. století nebo François Bouchera a jeho *Zrození Venuše* (1740). Snaha o estetickou, ornamentální kompozici dominuje nad informativní, faktografickou složkou lodního deníku. Bougainville s oblibou užívá antickou *ekfrasi*, rétorický prostředek sloužící k popisu uměleckého díla, stavby či jedince v literárním textu. Podobných *idylických obrazů* obsahuje *Cesta kolem světa* velký počet.

Připadal jsem si přenesen do zahrad Edenu; procházeli jsme se po rovině porostlé trávnickem a krásnými ovocnými stromy, rozdělené říčkami, které zde udržují rozkošnou svěžest. Žije tu početný lid, těšící se z pokladů, kterými ho příroda štědře zahrnuje. Viděli jsme skupiny mužů a žen sedící ve stínu sadů; všichni nás přátelsky zdravili a ti, které jsme potkávali na cestách, ustupovali stranou, abychom mohli projít. Všude jsme viděli vládnout pohostinnost, poklid, příjemnou radost a všechny známky štěstí.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Bougainville, Louis-Antoine de: *Cesta kolem světa*, cit. vyd., s. 99.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 102.



V této pasáži nic nenasvědčuje tomu, že se ocitáme v tropické krajině tichomořského ostrova. Bougainvillův popis evokuje obraz štěstí, jak ho známe z Vergiliových (70–19 př. n. l.) pastýřských zpěvů zvaných *Bukolika*. Tato intertextualita, na niž jsme už několikrát narazili, je zcela explicitní, mottem kapitoly popisující podobu ostrova a chování obyvatel je přímý citát z Vergilia: „Lucis habitamus opacis, riparumque toros et prata recentia rivis incolimus.“<sup>44</sup>

Jediný prvek, který v citované pasáži chybí podle Curtiova výčtu složek tvořících celistvý locus amoenus, je zpěv ptáků a vánek. Bougainville tolik neohromila „exotika“ či zvláštnost tahitského ostrova, ale uspořádání krajiny a život lidí v ní. Řídí se pravidly básnického popisu z antické literatury, postupuje od celku k jednotlivostem. Užívá hyperboly, dramatizaci a mnoho poetických motivů. Další figurou je vytváření opozice Tahiti a Evropy.

Bougainvillův popis pobytu na polynéském ostrově odráží ve skutečnosti spíše evropské kulturní dědictví než realie tichomořského ostrova. Víc než o pozorování, popis přírody jako takové jde spíše o reprodukování rétorického schématu. Bougainville využívá antický topos, tento „návratný obraz“, jako „poetickou rekvizitu“<sup>45</sup>. Vysvětluje obrazem, sugeruje shodu mezi oběma realitami – mytickým, archetypálním světem a skutečným světem ostrova Tahiti, a tak se jeho popis nemůže jevit jinak, než jako „umělý výtvor“, jehož vztah ke skutečnosti je sporný.

V podobném duchu botanik a lékař Bougainvillovy výpravy Philibert Commerson ve svém dopise *Postscriptum sur l'île de Tahiti* (Postskriptum o ostrově Tahiti) píše pařížskému příteli:

Prisoudil jsem [ostrovu] jméno *Utopie*, které Thomas More dal své ideální republice na základě jeho řeckého původu (*eus et topos, quasi felix locus*). Nevěděl jsem ještě, že pán de Bougainville jej nazval Novou Kyterou, a teprve mnohem později nás princ tohoto národa, kterého jsme vzali s sebou do Evropy, poučil, že ho obyvatelé nazývají Tahiti.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> „Obýváme stinné háje, žijeme na mechovitých březích a loukách, které zavlažují řeky.“ Tamtéž, s. 109.

<sup>45</sup> Curtius, Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, cit. vyd., s. 217.

<sup>46</sup> „Je lui avais appliqué le nom d'*Utopie* que Thomas Morus avait donné à sa république idéale en le dérivant des racines grecques (*eus et topos, quasi felix locus*). Je ne savais pas encore que M. de Bougainville l'avait nommée *Nouvelle-Cythère*, et ce n'est que bien postérieurement qu'un prince de cette nation, que l'on conduisit en Europe, nous a appris qu'elle se nommait Tahiti par ses propres habitants.“ In Scemla, Jean-Jo: *Le voyage en Polynésie*, Paris, Robert Laffont 1994, s. 1108.

Toto *Postskriptum* vyšlo v *Mercure de France* v roce 1769 a je prvním publikovaným textem vyprávějícím objevení Tahiti Francouzi. Commerson píše dále o Tahiti, že je „jediným místem na světě, kde žijí lidé bez neřestí, předsudků, potřeb, beze svárů“<sup>47</sup>. Způsobem života domorodců a společenským systémem tedy navíc připomíná Tahiti Utopii, ostrov, který Thomas More popsal ve stejnojmenné knize *Utopie* (1516). Obyvatelé ostrova ztělesňují dobrého či urozeného divocha, nezkaženého civilizací, „stav přírodního člověka, od narození dobrého“<sup>48</sup>. Commerson popisuje polynéskou společnost jako protikladnou té evropské, Tahiti je pro něho ostrovem lásky a krásných žen, jeho vyprávění je velmi blízké Bougainvillově *Cestě kolem světa*, a tak botanik posádky také přispívá ke vzniku tahitského mýtu.

Commerson a Bougainville inspirovali spisovatele a Voltairova přítele Nicolase Bricaire de la Dixmerie, který využil dobového nadšení z objevení ostrova Tahiti a hned v roce 1770 publikoval *Le sauvage de Taïti aux Français avec un envoi au Philosophe ami des sauvages* (Tahitský divoch se obrací k Francouzům s posláním k filozofovi, příteli divochů). Tento „divoch“ promlouvající k Pařížanům je Autoru, kterého sebou Bougainville přivezl z tichomořského ostrova. Tahit'an opouští Evropu, vrací se do Polynésie. Ve svém proslovu na rozloučenou chválí život v harmonii s přírodou, který staví proti evropským mravům hodných zavržení.

Bougainville Tahit'ana Autoru během plavby do Evropy a jeho pobytu v Paříži vyzpovídal a vše, co se dozvěděl o tahitské společnosti, publikoval ve své *Cestě kolem světa*, ať už to byly pohanské zvyky, lidské oběti či striktní společenská hierarchie... Tyto informace se výrazně odlišují od idylického obrazu tahitské harmonické společnosti, ale čtenáři se k této kapitole, stojící až po zidealizovaných pasážích, možná už nedostali, nebo ji nebrali na vědomí.

Bricaire de la Dixmerie opisuje téměř doslova pasáže z Commersonova *Postskriptu*. Jeho kritika se blíží Montaignovi či Montesquieuovi. Svou statí odhaluje filozofický význam objevení Tahiti, a tak předjímá odezvu, kterou Bougainvillův pobyt na tichomořském ostrově bude mít ve filozofii, zejména v díle Denise Diderota.

Ke genezi mýtu o Tahiti přispěl také ilustrovaný třisvazkový deník Jamese Cooka (rozvržen podle kapitánových tří plaveb), který vyšel v Londýně v roce 1773 pod názvem *Cesta kolem světa*. Toto dílo je věcnější, obsahuje mnohem podrobnější popisy,

---

<sup>47</sup> „(...) c'est le seul coin de la terre où habitent des hommes sans vices, sans préjugés, sans besoins, sans dissensions.“ Tamtéž, s. 1108.

<sup>48</sup> „(...) l'état de l'homme naturel, né essentiellement bon (...).“ Tamtéž, s. 1108.

než jaké nalezneme u Bougainvilla, jeho sloh je však sušší, více strohý, líčí nevzrušeně pouze to, co vidí, a zdržuje se emocí a subjektivních komentářů. Cook ve své knize dokonce vyvrací omyly, kterých se Bougainville ve své zprávě dopustil. Byla to teprve Cookova výprava, která zahájila éru vědeckých expedic. Obohatila evropskou vědu o existenci dosud neznámých tisíců rostlin, stovek ryb, ptáků a druhů hmyzu atd.

Cookův deník však také přispěl k zidealizované představě ostrova Otaheite, jak Tahiti ve své knize Cook nazývá, přestože to kapitán neměl vůbec v úmyslu. Jistou míru idealizace najdeme například v popisech Tahit'ánů a jejich oblečení. O jednom tahitském náčelníkovi říká: „Je mu asi tak třicet až třicet pět let, měří šest stop a tři palce a je to jeden z nejhezčích lidí, jací se na světě vidí.“<sup>49</sup> Při popisu královnina oděvu neváhá použít superlativy: „Taneční úbor královny byl nejnádhernější ze všech, jaké jsem kdy viděl, neboť byl zdoben či vyroben z dlouhých třásní z pírek, jež visely od pasu dolů.“ (Tamtéž, s. 103–104)

Cook se často pozastavuje nad pohostinností Tahit'ánů. Jeho vztah k nim se vyvíjí hlavně přes výměny hřebíků, zrcátek, sekyrek, kovů a látek za ovoce, prasata, selata či drůbež:

Za sedmnáct dní, kdy jsme byli na ostrově, jsme dostali toliko dvacet pět prasat a jednu slepici. Polovinu prasat jsme dostali od obou králů a myslím, že většinu z té druhé polovičky nám domorodci prodali s jejich svolením. Byli jsme však hojně zásobováni ovocem, které roste na ostrově. Vysílal jsem denně na břeh výpravu, která vyměňovala zboží, což znamená, že jsme měli dostatek pro okamžitou potřebu i dost, abychom si s sebou vzali na moře. (Tamtéž, s. 106)

Cookovy deníky ještě víc zpopularizovalo, když byl londýnský literát John Hawkesworth pověřen je přepsat, aby sugestivněji sváděly představivost čtenářů. Hawkesworth tedy sepsal ještě za pomoci zpráv jiných anglických mořeplavců (Wallise, Bankse aj.) knihu o Jižních mořích, která vyšla pod názvem *Zpráva o cestách podniknutých na příkaz Jeho Veličenstva za účelem prozkoumání jižní polokoule* (1774). Kniha se setkala s obrovským úspěchem a byla přeložena do francouzštiny, němčiny a italštiny.

Cookova *Cesta kolem světa* vyšla ve Francii již v roce 1774, rok po anglickém vydání. V Čechách byla vcelku přeložena teprve v letech 1910–1911. Překladatel Bořivoj Prusík v předmluvě k prvnímu svazku, tedy k *První cestě kolem světa*, uvádí, že

---

<sup>49</sup> Cook, James: *Cesta kolem světa*, přel. J. Hauková, Praha, Panorama 1978, s. 102.

motivací k vydání Cookova třísvazkového díla na počátku 20. století byla především popularita cestopisného žánru, protože „cestopisy byly hledanější četbou než spisy beletristické“<sup>50</sup>. Cookova *Cesta kolem světa* se dočkala nového vydání až v roce 1978, a to pouze ve výboru, který pořídila a přeložila básnířka Jiřina Hauková.

Na sklonku 18. století se čtenářská představivost nechávala unášet vábivými popisy Tahiti v lodních denících mořeplavců Louis-Antoina de Bougainville a Jamese Cooka, které se v té době v Anglii, Francii nebo v Německu staly velmi populárními. Ti, kdo se s těmito deníky seznámili, vnímali v tahitské exotice především minulost svého vlastního starého světa, edenské dětství lidstva.

Bougainville ve svém vyprávění velmi idealizuje způsob života na Tahiti. Tím, že přirovnává nově objevený ostrov ke třem mytickým místům, kterými jsou Kytera, Eden a Elysejská pole, zakotví Tahiti v představivosti lidí na stejném místě jako ráj. Zrodil se nový mýtus, který tvoří bezpochyby syntézu křesťanské a pohanské kultury antických bájí.

Geneze mýtu je také daná tím, že pohled na tahitskou skutečnost byl jednostranný – z této doby máme svědectví o způsobu života v Oceánii pouze od Evropanů, kteří nerozuměli tamějšímu jazyku a mnohým zvykům, a proto často řadu fakt a dějů vykládali mylně a dělali ukvapené závěry. Výklady cestovatelů vždy neodpovídaly skutečnosti a čtenáři neměli možnost ověřit si jejich autenticitu. Navíc často nebyli spokojeni s dobou, ve které žili, a tak vkládali své touhy a naděje do bájného ostrova.

Byli to však nejprve filozofové, kteří se chopili tahitského mýtu, aby odsoudili nedostatky tehdejší evropské společnosti. Později naleznou básníci a spisovatelé v oněch vyprávěních nejen ideál krásy, ale i ideál duchovní, a navíc se nechají inspirovat řadou opakujících se a konstantních motivů z deníků mořeplavců, které sami různě použijí. Tahiti představovalo konkretizaci celého myšlení a snění 18. století, od libertinismu po dobovou filozofickou konfrontaci mezi „état de nature“ – přírodním či přirozeným stavem – a civilizací.

Do představy o Tahiti, rodící se v 18. století, se také koncentruje několik dalších mýtů živých v době osvícenství. K nim patří pradávna víra, že existuje nějaká neznámá, lepší země za horizontem. Toto přesvědčení je konstantou v literatuře už od Homéra. K tomu, že se z Tahiti stal mýtus o posledním ráji, přispívá také skutečnost, že se jedná

---

<sup>50</sup> Cook, James: *První cesta kolem světa*, přel. dr. B. Prusík, Praha, J. Otto 1910, s. 5.

o ostrov. Již výše jsme zmínili „mýtus ostrova“, který vznikl od dob řecké civilizace. Ostrov Tahiti se stal místem mytickým a legendárním také proto, že byl v té době pro Evropu místem bez dějin a mimo čas, ostrovem tak odlehlým a nedosažitelným pro obyčejné lidi, že tam umísťovali své sny o prostém a bezstarostném životě. V 18. století se navíc traduje mýtus, že někde v Tichomoří leží *Terra Australis Incognita*. Najít tuto neznámou zemi tvořilo jeden z hlavních cílů Bougainvillový výpravy.

Obraz Tahiti se v 18. století spojuje ještě s jiným již existujícím mýtem, s mýtem dobrého divocha či šťastného divocha, který byl vytvořen už od objevení amerického Indiána. Bougainville k tomu všemu ve své *Cestě kolem světa* užívá jazyk mýtů, tedy antickou rétoriku řecko-římské mytologie či pastýřské poezie, podobně jako Homér, Theokritos, Vergilius. Reprodukuje ustálená mytická schémata, ale přitom sám zakládá nová – přátelské vítání evropských námořníků ostrovany na pirogách, svůdné tahitské ženy vždy svolné k lásce, starý moudrý Tahit'án –, která zakotví v literatuře a budou se dále rozvíjet.

Snění a představy o tzv. zlatém věku nejsou náhodné, často vypovídají o míře spokojenosti s vlastní dobou. Není tato touha příznakem odsouzení společnosti, v níž člověk žije? Už to, že se vůbec zrodil mýtus, který překročil čas a dějiny, mýtus o místě na druhém konci země jako o posledním ráji, a navíc také to, že se tak rychle rozšířil a zpopularizoval, vypovídá o jeho hlubším, filozofickém významu a působení. Mýtus o Tahiti a v širším smyslu o ostrově jako o ráji je navíc jedním z posledních mýtů, který se zrodil na přelomu 18. a 19. století a rozšířil se v celé Západní Evropě.

V českých zemích v tomto období nenajdeme o Tahiti výraznější zmínky, ačkoliv už dvacet let po jeho objevení, ostrov navštívil první Čech – botanik Tadeáš Haenke (1761–1817). V letech 1791–1793 se stal členem španělské expedice kapitána Alejandra Malaspiny. Na Tahiti se Haenke spolu s výpravou vylodil v roce 1793 a dostal od místních obyvatel látku *tapa*, vyrobenou z lýka s tradičními polynéskými potisky, která je dnes jedním z nejstarších oceánských expozičních předmětů sbírky Náprstkova muzea. Jiné stopy o návštěvě českého botanika v Polynésii nejsou dostupné.

## 2. Exotický ráj a urozený divoch ve francouzské filozofii a literatuře 18. století

### a. Ustavení tahitského mýtu ve filozofii

Mořeplaveckých cestopisných a deníkových svědectví a dokumentů o Tahiti nejprve využijí filozofové a esejisté, protože to, co přinášejí, zapadá do dobové předrevoluční reflexe o ideálním společenském systému, mravech a zákonodárství. Podaly totiž zprávy, které zaujaly filozofy, že na zemi žijí lidé bez vlastního majetku, náboženství, sexuálních zákazů, ale přitom lidé přívětiví a mírumilovní, a to dokonce ve společnosti spravedlivě uspořádané. Pro osvícenské filozofy 18. století, kteří se již nezabývají metafyzikou, ale mravy a společenskou ideologií, přináší poznání tahitských zvyků možnost srovnání a relativizace dosavadního pohledu na svět, na evropskou společnost.

Tehdejší myšlení o neevropských, nově objevených národech, tzv. divoších z Ameriky či Tichomoří, se nezabývá otázkami kulturní identity, kulturních rozdílů, jak tomu bude ve 20. století, ale stojí na opozici civilizace a přírodního či přirozeného stavu, přírody a společnosti. Myslitelé vidí v „divošských národech“ ztělesnění tzv. „état de nature“ a minulosti lidstva. V 18. století je „cizost jiných kultur re-interpretována jakožto raná vývojová fáze lidského rodu“<sup>51</sup>. Samotný Rousseau své úvahy o vývoji člověka v přirozeném stavu čerpal z cestopisů.

Doposud převládalo přesvědčení, že to, co není „civilizované“ po evropském způsobu, je *barbarské* či *divošské*. Víra v dokonalost, vyspělost a nadřazenost Evropy bude ještě dlouho přetrvávat a převládat. Od prvních zámořských výprav a setkání především s americkými Indiány se však na druhou stranu také vyvíjí opačná tendence, a sice idealizování divochů. Zájem o „barbarské národy“ se v 18. století definitivně snoubí s primitivismem, tedy s obdivem k jejich způsobu života, společenskému systému, který je svou „jednoduchostí“, prostotou a blízkostí s přírodou považován za lepší. „Barbarské národy“ představují protiklad evropské společnosti, která je v období

---

<sup>51</sup> Krist, Markus: Exkurs: zaznamenávání a rozšiřování hranic kulturní jinakosti. Topika cestopisů a Rousseauova druhá rozprava, in *Úvod do literární vědy*, usp. Miltos Pechlivanos, Praha, Herrmann a Synové 1999, s. 343.

před Francouzskou revolucí ostře kritizována a odsuzována mnohými dobovými mysliteli jako zkažená.

Bougainvillova zpráva o takřka idylické tahitské společnosti vychází v roce 1771, tedy šestnáct let po Rousseauově *Rozpravě o nerovnosti mezi lidmi* (1755). Zpráva z Oceánie přinesla potvrzení existence přírodního či přirozeného stavu, jímž se Rousseau zabýval a který považoval za stav ideální. Lidé se podle něho rodí přirozeně dobří, svobodní a navzájem si rovni, bez soukromého vlastnictví, a kazí se teprve vinou společnosti a jejích institucí. Pro osvícenské filozofy a myslitele se nově objevená tahitská společnost stala ztělesněním ideálního přírodního stavu.

Tzvetan Todorov v kapitole o exotismu a dobrém divochovi v *Nous et les autres* objasňuje nedorozumění kolem Rousseauovy koncepce přírodního stavu. Rousseau se totiž místy explicitně staví proti primitivistickým tezím, ale jinde se jich zase zastává, proto v jeho postoji vznikají jisté nejasnosti. Přirozený stav je v Rousseauově pojetí pouze hypotetický, není skutečně existující historickou etapou lidstva, jak filozof uvádí ve své *Druhé rozpravě*<sup>52</sup>. Jedná se o vymyšlený pojem, o pomůcku sloužící při uvažování o původu člověka v konfrontaci s jeho současným, civilizovaným, nepřirozeným stavem.

Jako cíl si Rousseau vytyčil „poznat stav, který již neexistuje, který možná ani neexistoval a který patrně nikdy existovat nebude, ale o němž si musíme přece jen vytvořit přesnou představu, abychom správně posoudili náš přítomný stav“ (Předmluva, s. 123). Rousseauův úsudek tedy nemá nic společného s historickou vědou.<sup>53</sup>

Rousseau byl představitelem teorie přirozeného práva, ale to neznamená, že by byl přímým zastáncem „primitivismu“, jak se většinou traduje. Návrat zpátky do stádia života v „lůně přírody“ není podle něho reálný ani možný. Je-li člověk žijící ve společnosti jednou zkažený, návrat ke ctnostem není uskutečnitelný:

„Jakže?“ zvolá vzrušeně [Rousseau] v deváté Poznámce *Druhé rozpravy*. „Máme vsutku zničit společnosti, setřít rozdíl mezi tvým a mým a vrátit se do lesů žít jako medvědi? Před takovými důsledky velmi rád varuji své odpůrce, než se jich ostudně dopustí.“ (s. 207)

---

<sup>52</sup> *Deuxième discours sur les origines de l'inégalité*, (1755).

<sup>53</sup> „Le but que se fixe Rousseau est de ‚connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent‘ (Préface, p. 123). Rien de commun entre la déduction à laquelle se livre Rousseau et une science historique.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 371.

Vidíme tedy, že se Rousseau explicitně distancuje od primitivistických tezí. Podobné řešení je pro společnost všeobecně nepředstavitelné a pro Rousseaua samotného nepřijatelné.<sup>54</sup>

Mezi původním, počátečním přírodním stavem a současným stavem společenským existuje však ještě třetí, přechodný stav, kdy člověk již není zvířetem ani bytostí zkaženou životem ve společnosti, ale žije „à l'état sauvage“. Podle Rousseaua teprve v tomto stavu poznal člověk největší štěstí. Tuto etapu popsanou v *Druhé rozpravě* vysvětluje Markus Krist takto:

[Rousseau] Rozlišuje teď jakožto východisko *premier état de nature*, v němž je člověk fyzicky roven zvířeti, a *dernier terme de l'état de nature*, v němž v malých kmenových společnostech vzniká nemovitý majetek a přirozený stav je opuštěn (...). K časovému rozšíření začátku a konce přirozeného stavu dochází tím, že do tohoto intervalu jsou vloženy údaje z cizích kultur. To však začíná již v prvotním přírodním stavu, v němž je člověk fyzicky ještě zcela podoben zvířatům (...). Tuto analogii opírá o cestopisy (...), které referují o podivuhodné síle, obratnosti a ostrém smyslovém vnímání divochů.<sup>55</sup>

Ideálem by byl tedy kompromis mezi společenským stavem a stavem přírodním. Rousseau sám při popisování hypotetického přírodního stavu čerpá z popisů *divošských*, nově objevených společenství, které jsou na vrcholu jeho hierarchie, zaplňuje jimi mezery dějin lidského rodu. Navzdory všem výhradám Rousseau považuje přírodní stav za zlatý věk lidstva, jak dokazuje následující citát z *Druhé rozpravy*, v němž popisuje prostřední etapu *état de nature*:

Toto období vývoje lidských vlastností, stojící přesně mezi netečností primitivního stavu a nespoutanou činností naší sebelásky, muselo být tím nejšťastnějším a nejtrvalejším. Čím víc se nad tím zamýšlíme, tím víc se nám zdá, že tento stav byl nejméně náchylný k revolucím, nejlepší pro člověka, a že ho pozbyl pouze nějakou osudovou náhodou.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> „Quoi donc? s'exclame-t-il dans la Note IX du *Deuxième discours*, faut-il détruire les sociétés, anéantir le tien et le mien, et retourner vivre dans les forêts avec les ours? Conséquence à la manière de mes adversaires, que j'aime autant prévenir que de leur laisser la honte de la tirer.“ (p. 207) On voit donc que Rousseau se démarque explicitement des thèses primitivistes. Une telle solution est inconcevable pour la société en général et inacceptable pour Rousseau lui-même.“ Tamtéž, s. 372.

<sup>55</sup> Krist, Markus: Exkurs: zaznamenávání a rozšiřování hranic kulturní jinakosti. Topika cestopisů a Rousseauova druhá rozprava, in *Úvod do literární vědy*, cit. vyd., s. 343–344.

<sup>56</sup> „Cette période du développement des facultés humaines, tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre, dut être l'époque la plus heureuse, et la plus durable. Plus on y réfléchit, plus on trouve que cet état était le moins sujet aux révolutions, le meilleur à



Filozofové vycházejí z obrazu tahitské společnosti, jak ji popsal Bougainville, tedy z představy ideální společnosti, řekněme „anti-Evropy“, a ne ze skutečné tahitské reality. Jednoduchost zvyků *divocha* se stává nejvyšší ctností. Tahiti pro ně představuje ideální společenský stav, místo, kde jsou přírodní zákony respektované, vývoj se tam zastavil ve stádiu, kdy se instinkt dokonale snoubí s rozumem, který ještě nemá převahu nad lidskými pudy a intuicí. Tahitský přírodní stav tedy není ten „nejprimitivnější“.

Zlatý věk byl mýtem, ale „barbarské“, „divošské národy“ jsou pro ně realitou, jsou skutečné a jsou lepší než to, co si lidé představovali. Tři komponenty se podílí na vzniku mýtu o Tahiti: mýtus urozeného divocha, jenž se začal rozvíjet už od 16. století po objevení Ameriky, opozice přírody a civilizace, a nakonec osvícenské přesvědčení, že přírodní zákony jsou dobré, rozumné a garantují ctnosti.

Záhy po vydání úspěšného Bougainvillova deníku vychází v roce 1772 ve Francii Diderotův *Dodatek k Bougainvillově cestě aneb O nevýhodě svazovat morální ideje s fyzickými akty, které je neobsahují*<sup>57</sup>. Diderotův cíl není „něco dodat, přidat“, jeho text není dodatkem ani cestopisným, ani etnologickým, ale fikcí a filozofickou prací, jejímž tématem není exotika, nýbrž morálka. Objevení Tahiti je tedy pouze „záminkou“ k vyjádření vlastních filozofických reflexí, čímž se ještě více vzdalujeme od skutečných polynéských reálií. Diderot promítá na tahitské pozadí svůj vlastní pohled na svět, jeho interpretace Bougainvillovy cesty je velmi volná. Tahiti vystupuje jako symbol života v bezprostředním vztahu s přírodou, který se staví proti evropské civilizaci. Je alegorií sloužící k pojednání o obecnějších filozofických problémech.

Diderotův *Dodatek* je rozvržen do pěti kapitol a je napsán v přímé řeči, v dialogích, což je pro tohoto filozofa typické. Dialog umožňuje daleko větší volnost v proudu myšlení, umožňuje kladení otázek, konfrontování myšlenek, vnáší do něj dramaticnost. Diderotův dílog probíhá mezi A a B, kteří si čtou a komentují Bougainvillovu *Cestu kolem světa*. Diderot předává také slovo moudrému tahitskému starci, pak katechetovi Bougainvillovy posádky, který konverzuje s místním obyvatelem Oru. Tyto živé vstupy jsou zcela fiktivní. Najdeme zde také převzatou, ovšem přepracovanou řeč, kterou pronesla skutečná Miss Polly Baker před soudem, když byla popáté obžalovaná za to, že opět čeká jako svobodná matka dítě.

---

l'homme, et qu'il n'en a dû sortir que par quelque funeste hasard.“ In Todorov, Tzetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 374.

<sup>57</sup> *Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas.*

Diderot v *Dodatku* prohlubuje kritiku, kterou začal ve své *Encyklopedii*. Obecnou problematikou jeho spisu je vztah člověka k přírodě a společnosti. Přírodní podoba Tahiti a apologie lidského života v bezprostředním vztahu s přírodou je záminkou kritiky mravů starého světa, mravů náboženských a společenských, které nejsou v souladu s přírodou. Své myšlenky ilustruje Diderot na sexuálních vztazích, zvycích a chování Tahit'ánů. V tomto nepřiliš rozsáhlém Diderotově spisu se promítá myšlení *siècle des Lumières* a definitivně se v něm ustaluje mýtus Tahiti a mýtus dobrého či urozeného divocha.

V první kapitole *Dodatku*, nazvané Posouzení Bougainvillový cesty, Diderot přirovnává mořeplavce k filozofovi:

Bougainville vyplul dostatečně osvícen a vybaven vlastnostmi odpovídajícími jeho záměrům: filozofií, odvahou, pravdomluvností, bystrým pohledem schopným rychle proniknout k podstatě věcí a vyvarovat se tak dlouhých pozorování; obezřetností, trpělivostí, touhou vidět, poznat a poučovat, znalostí výpočtů, mechaniky, geometrie, astronomie a dostatečnými znalostmi přírodních věd.<sup>58</sup>

Svou kritiku Diderot vkládá do úst tahitského starce v druhé kapitole *Dodatku*, nazvané Starcovo loučení. Tuto postavu převzal Diderot z deníku Bougainvilla, který píše, že při návštěvě u tahitského náčelníka jeho otec nic neřekl a na protest proti přítomnosti cizinců na ostrově opustil chatrč. Diderota tento postoj inspiroval a nechal starce promluvit. Ve svém dlouhém projevu proti Evropanům při jejich odjezdu z ostrova se Tahit'án pohoršuje nad jejich chováním. Začíná takto:

Plačte, nešťastní Otahit'ané, plačte, ale ne kvůli odjezdu, ale kvůli příchodu těchto chtivých a zlých mužů. Jednoho dne je lépe poznáte. (...) Jednoho dne jim budete sloužit a budete stejně zkažení, podlí a nešťastní jako oni.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> „Bougainville est parti avec les lumières nécessaires et les qualités propres à ses vues: de la philosophie, du courage, de la véracité, un coup d'œil prompt qui saisit les choses et abrège le temps des observations; de la circonspection, de la patience, le désir de voir, de s'éclairer et d'instruire, la science du calcul, des mécaniques, de la géométrie, de l'astronomie, et une teinture suffisante d'histoire naturelle.“ In Diderot, Denis: *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard 2002, s. 31.

<sup>59</sup> „Pleurez, malheureux Otaïtiens, pleurez, mais que ce soit de l'arrivée et non du départ de ces hommes ambitieux et méchants. Un jour vous les connaîtrez mieux. (...) Un jour vous servirez sous eux, aussi corrompus, aussi vils, aussi malheureux qu'eux.“ Tamtéž, s. 39–40.

Postava „divocha“ může překvapit svou výmluvností, moudrostí, a především jasnozřivostí. Následky příjezdu francouzských mořeplavců vidí předvídavě a jasnozřivě pro svůj lid a celou tahitskou společnost jako tragické: „Jsme nevinní, jsme šťastní a ty můžeš našemu štěstí jen uškodit.“<sup>60</sup> Tahit'ané přijali Evropany s otevřenou náručí, se vši svou přirozenou štědrostí, darovali jim jídlo, nocleh a také ženy. To, co ale na oplátku od mořeplavců dostali, vypovídá o zkaženosti evropského světa.

Starcova řeč na rozloučenou má podobu obžaloby postavené na konfrontaci obou národů, z níž ten tahitský jednoznačně vychází jako lepší. Tahit'ané jsou šťastní, zdraví a silní, nevinní, mírumilovní a štedří. Oproti tomu stařec odsuzuje Francouze jako zlé a nešťastné, zkažené, chtivé, navíc přinášející na ostrov neznámé nemoci. Svůj život podřídili zbytečným či nadbytečným potřebám, jako je například touha po materiálním přepychu, luxusu, což s sebou nese velké vypětí, trápení, vyčerpání, a tedy naprostou rezignaci na životní radosti. A stařec se ptá: „Máme vše, co je pro nás potřebné a prospěšné. Zasloužíme si snad opovržení za to, že jsme si nedovedli vytvořit zbytečné potřeby?“<sup>61</sup>

Stařec chválí přirozený řád tahitského života. Jeho hlavním argumentem proti evropským zvykům je, že Tahit'ané omezují své potřeby jen na ty nezbytné a odmítají ohrožit svůj klid, mír, zdraví, radost pro něco, co skutečně nepotřebují, pro nepřirozené potřeby, řídí se přirozenými pudy. V tom se skrývá jejich přirozená moudrost a rozum. Jejich společnost není konzumní, řídí se základními potřebami obživy.

Kdybys nás přesvědčil, abychom překročili úzkou hranici našich potřeb, kdy bychom tedy měli přestat pracovat? Kdy bychom se měli radovat? My jsme omezili vcelku naši roční a denní únavu na nejmenší míru, protože se nám nic nezdá lepší než odpočinek.<sup>62</sup>

V tom tkví dokonalost „divochů“, díky tomuto „minimalismu“ mohou vést zahálčivý život, žít „v neustálých radovánkách“ podle Bougainvillových slov. Mohou tak zůstat zdraví a dožívat se vysokého věku. Moudrý tahitský stařec je prototypem tzv.

---

<sup>60</sup> „Nous sommes innocents, nous sommes heureux; et tu ne peux que nuire à notre bonheur.“ Tamtéž, s. 40.

<sup>61</sup> „Tout ce qui nous est nécessaire et bon nous le possédons. Sommes-nous dignes de mépris, parce que nous n'avons pas su nous faire des besoins superflus?“ Tamtéž, s. 41.

<sup>62</sup> „Si tu nous persuades de franchir l'étroite limite du besoin, quand finirons-nous de travailler? Quand jouirons-nous? Nous avons rendu la somme de nos fatigues annuelles et journalières la moindre qu'il était possible, parce que rien ne nous paraît préférable au repos.“ Tamtéž, s. 42.

urozeného divocha. V Diderotově díle se tak definitivně ustavuje mýtus o tomto šťastném či vznešeném divochovi.

Původ tohoto mýtu ovšem sahá až do počátku 16. století. V dopise Ameriga Vespucciho *Mundus novus* z roku 1503 pisatel světu představil neznámého lidského tvora – „divocha“, latinsky *silvaticus*, tedy člověka žijícího volně v lesích. V tomto listu Laurentovi Medicejskému popisuje Vespucci své setkání s americkými Indiány při expedici v Jižní Americe na počátku 16. století.

Nemají oblečení ani vlnu, ani len, ani bavlnu, protože je nepotřebují, neexistuje u nich žádná forma vlastnictví, veškerý majetek patří všem. Žijí bez krále či správce a každý je sám svým pánem. Mají tolik žen, kolik se jim zlíbí, a syn žije s matkou, bratr se sestrou, bratranec se sestřenicí a každý muž s jakoukoliv ženou. Mohou přerušit manželský svazek, kdykoliv se jim zachce, a v tomto ohledu nejsou poslušni žádnému zákonu. Nemají ani chrám, ani náboženství a nejsou zbožní. Co k tomu mohu dodat? Žijí v souladu s přírodou.<sup>63</sup>

Byla to především na první pohled neomezená svoboda amerických „divochů“, jak se jim běžně říkalo, která se vryla do paměti Evropanů. Jeden z prvních, kdo čerpal inspiraci z Vespucciho dopisu, byl Thomas More při psaní své *Utopie*. Mýtu „šťastného divocha“ věnuje Mircea Eliade v knize *Mýty, sny a mystéria* celou kapitolu:

V 16. až 18. století si lidé vymysleli „šťastného divocha“ podle svých morálních, společenských a politických předpokladů. Ideologové a utopisté byli „divochy“ nadšeni, hlavně jejich přístupem k rodině, ke společnosti a k majetku; záviděli jim svobodu, rozvážné a spravedlivé rozdělení práce, blažený život uprostřed přírody. Toto „vytvoření divocha“, přizpůsobené chápavosti a představám 16. až 18. století, však bylo jen novým zhodnocením mnohem staršího, zcela opodstatněného mýtu: mýtu o pozemském ráji a jeho obyvatelích z bájných časů, jež předcházely dějinám. Spíše než o „výmyslu“ šťastného divocha lze hovořit o zmytizované vzpomínce, týkající se jeho příkladného obrazu.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> „Ils n'ont de vêtements ni de laine, ni de lin, ni de coton, car ils n'en ont aucun besoin; et il n'y a chez eux aucun patrimoine, tous les biens sont communs à tous. Ils vivent sans roi ni gouverneur, et chacun est à lui-même son propre maître. Ils ont autant d'épouses qu'il leur plaît, et le fils vit avec la mère, le frère avec la sœur, le cousin avec la cousine, et chacun avec la première femme venue. Ils rompent leur mariage aussi souvent qu'ils veulent, et n'observent à cet égard aucune loi. Ils n'ont ni temple, ni religion, et ne sont pas des idolâtres. Que puis-je dire de plus? Ils vivent selon la nature.“ In Durvy, Catherine: *Supplément au voyage de Bougainville, L'homme: nature et société*, Paris, Ellipse 2002, s. 143.

<sup>64</sup> Eliade, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*, Praha, Oikymeneh 1998, s. 26.

O několik let později po Morově *Utopii* upozorňuje Montaigne ve dvou kapitolách svých *Esejů* (1580) na jistou nadřazenost oněch „divochů“ z Ameriky. Přestože měl špatné tlumočníky, podařilo se mu vyzpovídat v Rouenu tři brazilské Indiány, a když srovnal jejich zvyky s těmi francouzskými či evropskými, došel k závěru, že evropská společnost je zkažená, zkorumpovaná, vládne v ní nerovnost, krutost a netolerance. Montaigne se staví proti kolonizaci a upozorňuje na moudrost a vznešenost „divochů“. Postava „divocha“ se stává populární, až módní, a objevuje se v řadě děl 16. a 17. století<sup>65</sup>. Její zeměpisný původ v podstatě nehraje roli, ztělesňuje protiklad Francie.

Tyto myšlenky jsou prohloubeny v díle barona de la Hontan, nazvaném *Rozhovor pana barona de la Hontan s divochem z Ameriky*. Baron se roku 1683 přestěhoval do Kanady, kde žil mezi Hurony a poznal zblízka jejich zvyky. Jeho kniha z roku 1704 je rozpravou s fiktivním Indiánem Adariem o náboženství, zákonech, šťastném životě, medicíně, lásce a manželství. V těchto dialogích se skrývá další apologie primitivního a divošského způsobu života, která slouží k odsouzení civilizace starého kontinentu. Toto dílo mělo velký úspěch, zásadně ovlivnilo Diderotův pohled na „divochy“ a později z něj čerpal například René de Chateaubriand při psaní svých amerických knih.

Osvícenství 18. století dovede tento rodící se mýtus o „urozeném divochovi“ k jeho vrcholu. Filozofové považují tahitského „divocha“ za šťastnějšího, než je civilizovaný člověk, protože žije svobodně, ve společnosti, kde jsou si všichni rovni. V tom tkví jeho moudrost a vznešenost. Svoboda, rovnost, bratrství budou hlavními „ideologickými“ pilíři Francouzské revoluce. „Divoch“ se stává nadřazeným a urozeným. Filozofové si tuto postavu přisvojili, aby jim sloužila jako prostředek, nástroj kritiky evropské civilizace. Z úst „divocha“ mluví nespokojení filozofové.

V Diderotově *Dodatku k Bougainvillově cestě* „urozený divoch“ Oru chválí tahitský způsob života, který je založený na přirozené a nevinné sexuální svobodě. Svoboda je ve výběru partnera, kterého si muž či žena může po úplňku vyměnit, přestože žijí v manželství, to vše za souhlasu rodičů a celé společnosti. Sexuální akt je dokonce někdy veřejný, neskrývaný. Jeho hlavní smysl je v dokonalé harmonii s přirozenými potřebami rozmnožování, nenese v sobě tíhu konvenčního „zákazu“, a proto nezná žádné formy neřesti. Evropané tohoto sexuálního pohostinství využili, ale

---

<sup>65</sup> Například: Voltaire: *L'Ingénu*; La Bruyère: *Charaktery aneb mravy tohoto století*.

vnesli do něj své zvyklosti a chování na ostrově dosud neznámé: touhu vlastnit jednu ženu, což ovšem s sebou přineslo vášně, žárlivost, nenávist a násilí. Navíc někteří evropští muži nakazili tahitské ženy pohlavními chorobami, které dříve na ostrovech nebyly.

V páté kapitole Diderotova *Dodatku*, nazvané Pokračování rozhovoru mezi A a B, se A ptá B, proč se vlastně v Evropě stal přirozený akt lásky pramenem zla. Jde především o to, že do milostných vztahů vstoupila koncepce soukromého majetku, a zároveň o to, že francouzská katolická církev přiřazovala neřest a ctnost činům, které podle Diderota nelze posuzovat z hlediska morálky. Stát a církev podřizují spontánní instinktivní potřeby nepřirozeným, umělým ideologickým zásadám, které vyhovují a slouží jim, a ne přirozenosti muže a ženy.

Tyto zásady [boží zákon a zákon země] odporují všeobecnému zákonu bytosti; nic se ti skutečně nemůže zdát tak nesmyslným jako zásada zavrhnoucí náš vrozený sklon ke změně, zásada vnucující stálost, která v nás nemůže být, a porušující samotnou přirozenost a svobodu muže a ženy tím, že je navždy vzájemně spoutá.<sup>66</sup>

Ve třetí kapitole, nazvané Rozprava katechety a Oru, nabídne Tahit'án Oru své tři dcery a svou ženu katechetovi posádky. Ten však kvůli svému stavu a náboženství odmítne. Následuje dlouhá debata. Oru se cítí uražen a odsuzuje zvyky Evropanů. Nerozumí celibátu a nařkne katechetu, že jeho prvním úkolem je být mužem, a vyzve ho ke zpytování svědomí, zda občas v hloubi duše nesmilní, a tím upozorňuje na pokrytectví, které tzv. morálka může zapříčinit. „Jen zpytuj svědomí a přestaň s tím chvástáním o ctnostech, kterými se neustále vychloubají tví přátelé, ale které si stejně neberou k srdci.“<sup>67</sup>

Ve vztahu k tomu, že člověk je přirozeně náchylný ke změnám, kritizuje Diderot manželský svazek, který se hroutí pod tíhou podmínek daných morálkou, pod tíhou formalit občanských práv, pod povahou společnosti, která svými různými sociálními vrstvami diktuje konvenčnost sňatků. Milostný vztah je kontrolovaný církví, nemůže k němu dojít mimo svazek manželský, protože církev a stát to trestají sankcemi,

---

<sup>66</sup> „Contraires [la loi de Dieu et la loi du pays] à la loi générale des êtres; rien en effet te paraît-il plus insensé qu'un précepte qui proscrie le changement qui est en nous, qui commande une constance qui n'y peut être, et qui viole la nature et la liberté du mâle et de la femelle en les enchaînant pour jamais l'un et l'autre.“ In Diderot, Denis: *Supplément au Voyage de Bougainville*, cit. vyd., s. 55.

<sup>67</sup> „Mets la main sur la conscience, laisse là cette fanfaronnade de vertu qui est sans cesse sur les lèvres de tes camarades et qui ne réside pas au fond de leur cœur.“ Tamtéž, s. 75.

uvězněním, vyhoštěním ze společnosti. Od rozdílu v sexuálních zvycích se postupně pomalu dostáváme ke kritice tehdejšího společenského řádu, který by podle Diderota nutně potřeboval změnu. Chyba je snad také už v původu vzniku společnosti.

Diderot to v této kapitole dokládá na případu Miss Polly Baker. Své první dítě měla s členem obecní rady, který ji zneužil a nechtěl si ji vzít, a tak zavinil, že se stala prostitutkou. Měla pak čtyři další nemanželské děti. Za každé z nich musela zaplatit pokutu, a neměla-li peníze, musela vykonat veřejný trest. Neprovinila se ničím jiným, než tím, že přivedla na svět pět dětí. Diderot tak přímo kritizuje evropskou společnost zevnitř. Podle občanského a náboženského řádu je Miss Polly Baker shledána vinnou. Z hlediska přírodních zákonů je však nevinna. Oru na to reaguje takto:

A tak aby ses zalíbil knězi, budeš se muset dostat do sporu s radním. Abys vyhověl radnímu, nebudeš moci uspokojit velkého dělníka [a aby sis udobřil velkého dělníka, to jest Boha], budeš muset ustoupit přirozenosti. A víš, co z toho vzejde? Všemi třemi budeš opovrhovat, nebudeš ani mužem, ani občanem, ani věřícím, nebudeš ničím.<sup>68</sup>

Jde tady o hierarchii tří zákonů. Člověk byl v tehdejší společnosti podřízen třem instancím: radním, kněžím a Bohu, a tedy jejich zákonům – občanským, církevním a božským. Ale jak říká Diderot ústy Tahitěana Oru, tyto tři instance si mohou protirečít. Diderot nevidí jinou možnost, jak napravit společnost než změnit zákonodárství. V *Dodatku* implicitně navrhuje zříct se církevních zákonů kvůli jejich nepřirozenosti, která má na člověka a na společnost deformující vliv. Podle Diderota postačí zákony občanské, ale musí být podřízené *objektivním přírodním zákonům*.

V případu Polly Baker jde také o statut dítěte ve společnosti. Na Tahiti představuje dítě bohatství pro celou společnost, která ho živí. Nezávisí jen na matce či otci. Jde o „kolektivní mateřství“, které vlastně povoluje sexuální volnost. Některé rysy tahitského společenského systému si však Diderot vymyslel. Každopádně v Evropě záleží, za jakých podmínek se dítě narodilo, zapojuje se do společnosti podle původu, postavení svých rodičů, není jednoznačně darem od Boha, jak by tomu mělo podle Bible být. Vidíme tedy, že sexuální zvyklosti jsou nakonec úzce spjaté s politickou, ekonomickou situací a geografickou polohou.

---

<sup>68</sup> „Alors pour plaire au prêtre, il faudra que tu te brouilles avec le magistrat; pour satisfaire le magistrat, il faudra que tu mécontentes le grand ouvrier, [et pour te rendre agréable au grand ouvrier, c'est à dire à Dieu] il faudra que tu renonces à la nature. Et sais-tu ce qui en arrivera? c'est que tu les mépriseras tous les trois, et que tu ne seras ni homme, ni citoyen, ni pieux, que tu ne seras rien.“ Tamtéž, s. 56.

Vraťme se však k našemu starci, který vyčítá mořeplavcům, že si každý z nich chtěl „přisvojit“ jednu ženu. Tento postoj přivlastňování a zmocňování je jedním z dalších ostře kritizovaných projevů evropské civilizace.

Jsme svobodní, a ty najednou do naší země vryješ značku našeho příštího otroctví. (...) Oru, ty, který rozumíš řeči těchto mužů, řekni všem, stejně jako jsi to řekl mně, co napsali na tento kovový štítek: *Tato země patří nám*. Tato země patří tobě? A proč? Protože jsi na ni vstoupil svou nohou? Kdyby se Otahiťan vylodil na vaše pobřeží a vryl tam do jednoho z vašich kamenů nebo do kůry vašich stromů: *Tato země patří obyvatelům Otahiti*, co by sis pomyslel?<sup>69</sup>

Slova tahitského starce nám nemohou nepřipomenout Rousseauova slova z jeho *Rozpravy o původu nerovnosti mezi lidmi*. Koncepce soukromého majetku charakterizuje civilizovaný svět a porušuje přirozený stav. Koloniální přivlastňování je tady odsouzeno jako forma vlastnictví, které bylo pro Tahitěany neznámé. „Řídíme se pouze čistým přírodním instinktem (...). Zde vše patří všem, a ty nám tu kážeš o nějakém rozdílu mezi mým a tvým.“<sup>70</sup> Přivlastňování stojí u zrodu civilizace a jejích útrap: přisvojovací chtivost, vykořisťování druhého a nerovnost mezi lidmi. Diderot odsuzuje neoprávněný pocit nadřazenosti evropských kolonizátorů, jejich touhu po dominanci a to, že si nepřisvojili pouze zemi, půdu, ale také lidi, z nichž udělali své otroky. Vztahy mezi národy by se měly zakládat na právní vzájemnosti a rovnosti.

Diderot v *Dodatku* využívá představu o tahitské skutečnosti, aby nejen zkritizoval, ale i odsoudil s naléhavostí některé evropské postoje, především mravy (přivlastňování, vykořisťování, pocit nadřazenosti aj.), stejně jako koloniální výpravy. Přichází se vzkazem, že materiální nadřazenost neopravňuje jeden národ, aby si přivlastnil již obydlené země. Vyzdvihuje a zdůrazňuje přirozenost, na níž by chtěl založit zákonodárství. Rovnost, svoboda, skromnost a blízkost k přírodě jsou hlavními zásadami, které filozof prosazuje.

Už v samotném podtitulu *Dodatku* tkví hlavní Diderotův vzkaz, že je *nevýhodné svazovat morální ideje s fyzickými akty, které je neobsahují*. Sexuální téma je v *Dodatku*

---

<sup>69</sup> „Nous sommes libres, et voilà que tu as enfoui dans notre terre le titre de notre futur esclavage. (...) Orou, toi qui entends la langue de ces hommes-là, dis-nous à nous tous, comme tu me l'as dit à moi-même, ce qu'ils ont écrit sur cette lame de métal: *Ce pays est à nous*. Ce pays est à toi? et pourquoi? Parce que tu y as mis le pied! Si un Otaïtien débarquait un jour sur vos côtes et qu'il gravât sur une de vos pierres ou sur l'écorce d'un de vos arbres: *Ce pays est aux habitants d'Otaïti*, qu'en penserais-tu?“ Tamtéž, s. 40–41.

<sup>70</sup> „Nous suivons le pur instinct de la nature (...). Ici tout est à tous, et tu nous as prêché je ne sais quelle distinction du tien et du mien.“ Tamtéž, s. 40.



tak přítomné, že ho řadí k libertinským textům a románům, které byly v té době populární. Toto téma se neobjevuje u Diderota poprvé, nalezneme ho například v jeho románu *Nediskrétní poklady* (1748). Jeho děj je rovněž zasazen do exotické země, ale analogie s poměry na královském francouzském dvoře jsou pro čtenáře velmi zřetelné. Tento trend nalezneme rovněž u Montaignea, Montesquieua nebo La Bruyèra.

*Dodatek k Bougainvillově cestě* sice nepatří k nejrozsáhlejším Diderotovým textům, ale do jisté míry obsahuje esenci jeho myšlení jak filozofického, tak beletristického, i jeho zájmu o přírodní vědy a zároveň se v něm odráží duch doby. Ve Francii se setkal s velkým úspěchem a je dodnes velmi známý a čtený. Snoubí se v něm románová fikce, exotika a filozofie.

Čtenáři Bougainvillovy knihy v 18. století viděli Tahiti, v jeho vábivém popisu Nové Kytery, jako konkretizaci, vtělení svého snu o původní nevinnosti a přirozené smyslnosti. Ostrov z druhého konce světa pro ně reprezentoval původ lidstva, zlatý věk, který v Evropě už dávno vystřídal věk práce a obchodu, věk morálních povinností a zákazů a manželských svazků. Ale byl to Diderot, který pozvedl Bougainvillův dokument do dějin evropského myšlení, dal mu filozofický smysl, a tím ho zvěčnil. Navíc už Diderot věděl, že exotický ostrov má svou morálku, morálku založenou na striktních přírodních zákonitostech a ona vyhlášená sexuální svoboda má také své formy zákazů a diskriminací.

Diderotův obraz Tahiti se sice také pohyboval mezi realitou a utopií, ale především z něho vyrůstal mýtus o Tahiti jako o posledním ráji na zemi, spojený s mýtem „urozeného divocha“. Tento mýtus nabýval během dalších staletí ve světové literatuře bohatých variant a podob.

Cookovy expedice na Tahiti opravily omyly, kterých se nadšený Bougainville a později filozofové dopustili. Cook uvádí věci na pravou míru. Tahit'ané nežili *à l'état de nature*, ale ve společnosti, která měla svá pevná pravidla, své zákony, svou nemilosrdnou hierarchii, svou formu soukromého majetku, své nemoci a útrapy. A hlavně, byla to právě tato tahitská společnost, která dala světu slovo *tabu*, vyjadřující přísné zákazy, omezení, nedotknutelnosti, které se musely dodržovat.

Obraz ráje na zemi, který z Tahiti Bougainville a Diderot vytvořili, měl však tak velkou mýtotvornou sílu, že postupně pronikal do povědomí filozofů, umělců i obyčejných lidí, až se stal nakonec samostatným literárním mýtem. A právě literární zpracování zvěčnil tahitský mýtus.

## b. Vstup exotického ráje a urozeného divocha do literatury

*Tout poète lyrique opère fatalement un retour vers l'Eden perdu.*

Charles Baudelaire

Obraz Tahiti jako ztělesnění ráje na zemi tedy vznikl v 18. století v Bougainvillově *Cestě kolem světa*. Po Diderotově filozofické interpretaci v *Dodatku* přešel topos Tahiti do literární tradice. Oživením pradávného mýtu o blažených ostrovech a ráji se obraz *Nové Kytery* jako ostrova lásky a rozumu krystalizoval v obou textech.

Na konci 18. století se bude objevovat v mnoha různých dílech. Z nich můžeme citovat například Voltairovu povídku odehrávající se na Tahiti *Les Oreilles du comte de Chesterfield et le chapelain Goudman* (Uši hraběte Chesterfielda a kaplana Goudmana) z roku 1775 inspirovanou Cookovými cestovními deníky, které byly přeložené do francouzštiny. Ty podnítily také Markýze de Sade, který roku 1795 vydal *Aline et Valcour ou Le Roman philosophique* (Aline a Valcour aneb Filozofický román). V této knize použil Bougainvillovu zprávu o Tahiti pro popis ostrova „Tamoé“, ztělesňující utopii, zatímco Cookovy *Cesty* mu pomohly s výstavbou příběhu. Sade se k Bougainvillovu tahitskému mýtu staví kriticky, považuje ho za chiméru.

Postupně se však mýtus o Tahiti začne odpoutávat od svých původních autorů a bude se rozvíjet dál nezávisle na nich, a tak se stane svébytným literárním mýtem, jehož zpracování bude velmi bohaté a rozmanité. Tahitský mýtus dokonce v 19. století získá symbolickou hodnotu, překročí pobřeží ostrova a rozšíří se na jiná exotická místa mající podobný *rajský charakter*. Některá díla budou odkazovat konkrétně k Tahiti, v jiných polynéský ostrov zmizí a zbudou pouze motivy přejaté z tahitského mýtu, které budou aplikované na jiné konkrétní někdy i nejasné *exotické* místo... Díky tahitskému mýtu se od konce 18. století bude všeobecně k exotice vázat mýtus ráje, zlatého věku. Exotika se stává útočištěm zklamaných snů a iluzí evropské civilizace.

Je potřeba zdůraznit, že mýtus exotického ráje se neobjevuje v literatuře teprve od konce 18. století. Ve všech obdobích neznámé a daleké země přitahovaly obyčejné a prosté lidi i umělce. Exotismus je od pradávna zakořeněn v povědomí člověka, jeho spojení s představou ráje se však v 18. století definitivně ustálilo a v 19. století se naplno rozvíjelo.

Ve francouzské literatuře se adjektivum „exotický“ poprvé objevilo v roce 1548 v Rabelaisově díle *Gargantua a Pantagruel*, v jeho čtvrté knize. S historickým a zeměpisným vývojem považujeme z hlediska Evropy za exotické vše, co nepatří k západoevropské civilizaci a ke klimatu evropského kontinentu. Exotické je to, co je cizí, vzdálené, neznámé, vše, co pochází z cizích krajů, většinou z těch tropických.

Mýtus od konce 18. století rychle přerostl rámec filozofie a postupně pronikal do všech sfér umění, svou povahou totiž dokázal inspirovat básníky (Baudelaire), dramatiky (Hugo), malíře (Delacroix, Gauguin) či hudební skladatele (Berlioz). Navštívit cizí kraje, poznat nové zvyky a tradice a především nový, nevyužitý druh *krásky*, nové estetické hodnoty, čerpat inspiraci a motivy z této zkušenosti se stává mezi umělci módní záležitostí a dokonce estetickým kritériem.

Básník je ve své podstatě umělcem neznajícím hranice „Jest pěvcův osud světem putovati, / kamkoliv dojde, vlast nalézá svou...“<sup>71</sup> Je dobrodruhem, který překračuje meze dostupného a přístupného, hledá, zkoumá, touží vše znovu stvořit. Oceán pro svou nekonečnost, věčnost a tajemství svých hlubin nabízí lidské imaginaci a především umělcům tisíce a tisíce vizí a obrazů. Ostrov symbolizuje útočiště, ráj, klid, uzavřený prostor snů. Ne ovšem vždy, například v anglické literatuře se postupně ostrov stal spíše místem, kde se odehrávaly dobrodružné příběhy, jak dokládá román *Robinson Crusoe* (1719) Daniela Defoea.

Exotika představuje originální materiál k literárnímu zpracování. Deníky zámořských výprav do exotických dálek v době osvícenství prošly již ke konci 18. století rukama mnoha básníků. Nabídky jim představu, jak vypadá poslední ráj na Zemi, a nepochybně pro ně znamenaly inspiraci. Ráj básníků je především rájem ztraceným – tam promítají všechny své zklamané sny, všechny radosti, které jim jsou nedostupné, štěstí, kterého se jejich srdce nechce vzdát. Obraz exotického ráje představuje jakýsi protiklad k realitě, která je neuspokojivá, skličující. Ráj je pro lidstvo místem navždy ztraceným. Po pádu Adama a Evy se člověk stal smrtelníkem, bytostí nesoucí vinu za prvotní hřích. Z tohoto prožitku přebývá v člověku „instinkt ráje“, pocit, že jinde, kdysi či později se mu „poštěstí“ zakusit všeobecného blaha a spokojenosti a tímto pocitem jsou možná nejvíce pronásledováni umělci.

Prvním plnohodnotným literárním dílem, do něhož se promítá exotická tematika, je francouzský román z konce 18. století *Pavel a Virginie* (1788). Napsal ho Bernardin

---

<sup>71</sup> Mácha, Karel Hynek: *Básně*, Praha, Český spisovatel 1997, s. 170.

de Saint-Pierre, politik, misionář, cestovatel, revolucionář a profesor, přítel Rousseaua. Na vlastní kůži poznal ostrovní život (pobýval na Martiniku, Madagaskaru a Ile de France, dnešním ostrově Mauricius). Uznával a sám rozvíjel Rousseauovy myšlenky, jeho chválu přirozeného a primitivního života a odsuzování zkaženého civilizovaného světa.

V tomto románu se přímo reflektují a mísí všechny předchozí znaky exotismu: tropická příroda, filozofie a literární fikce. S *Pavlem a Virginí* se mýtus urozeného divocha zabydlí v krásné literatuře. Je nutné podotknout, že to nebyly tichomořské ostrovy, které daly podnět tomuto dílu, ale ostrovy Indického oceánu, k nimž se přeneseně váže podobný mýtus o ráji a urozeném divochovi.

Román *Pavel a Virginie* má současně podobu morální povídky, ale také pastorále či idyly a jeho hlavními tématy jsou láska, příroda a smrt. Pavel a Virginie vyrůstají v rajském prostředí ostrova Mauricius, od raného dětství si jsou souzeni, váže je čistý, nevinný, něžný, téměř sourozenecký milostný cit. Obě děti nejsou svázány morálními či společenskými konvencemi, žijí jednoduchý život v nejintimnější a harmonické blízkosti přírody, která představuje lůno jejich lásky. Obraz rajské přírody je velmi zidealizovaný a stylizovaný. Příběh *Pavla a Virginie* působí jako snění o lásce a kráse, o dokonalé harmonii mezi člověkem a přírodou, o světě, který není poznamenán hříchem, o blaženosti nalezené daleko od měst a zkorumpované civilizace. Idyla se mění v tragédii, když je Virginie poslána do Paříže, aby se jí dostalo společenského vychování, ale její loď ztroskotá a ona zahyne. Bernardin de Saint-Pierre tomuto zvratu nedal tragické, ale křesťanské vyznění. Ačkoliv Pavel a Virginie vyrůstali v edenském prostředí, smrt pro ně představuje spásu. Oba milenci se setkají v jiném ráji, v ráji biblickém, v němž najdou věčnou lásku a mládí.

Popisy tropické krajiny ostrova Indického oceánu jsou v románu *Pavel a Virginie* věrné a zároveň básnické, a proto také svůdné. Exotická příroda neslouží pouze jako atraktivní kulisa, sama vytváří morální a milostnou idylu nevinnosti, čistoty milostného citu a je zdrojem štěstí obou milenců. Kniha *Pavel a Virginie* vstupuje do dějin literatury jako první moderní exotický román. Tato kniha ovlivnila nemálo francouzských spisovatelů, například François-Reného de Chateaubriand. Od této prózy se začínají v krásné literatuře ustavovat určité exotické oblasti a místa, exotické výjevy a motivy, postavy divochů atd., které se od počátku 19. století stanou trvalými složkami uměleckých a literárních děl. Mýtus Tahiti bude zažívat velký rozkvět napříč celým stoletím.

## II. Od romantického exotismu k jeho pokleslé podobě

V průběhu celého 19. století exotismus nabývá mnoha různých, někdy až protichůdných podob. Od raného počátku 19. století se mýtus exotického ráje pojí s romantickým proudem a tato jeho nová podoba se bude vyvíjet až po dvacátá léta 20. století. Přestože francouzský a český přístup ke zpracování tohoto literárního mýtu je odlišný, dá se jako jeho hlavní a společný rys v obou zemích určit *etnocentrismus*.

Pro první polovinu 19. století byla klíčová osobnost a dílo François-Reného de Chateaubriand. Jeho zájem o cizí země, záliba v cestování a způsob literárního zpracování exotické tematiky ovlivnily celou řadu romantických cestovatelů, spisovatelů a básníků. Mýtus exotického ráje není v tomto období vázán pouze na Tahiti, naopak rozprostírá se do nejrůznějších koutů světa, například pro Čechy se ráj nachází ve slovanských zemích. Exotismus nabývá podoby širšího zájmu o cizí země, stává se literární trendem, skutečným módním fenoménem.

Mýtus Tahiti sám o sobě zůstane v první polovině 19. století v ústraní, bude se objevovat v podobě zmínky, narážky, přirovnání či pouhého motivu. Od druhé poloviny se však mnoho francouzských spisovatelů a básníků k tomuto mýtu vrátí a budou ho ve svém díle opět rozvíjet. Tahitský mýtus si napříč 19. stoletím zachová jisté konstantní motivy, figury či narativní schémata. Například klasickým příběhovým scénářem se ustaví láska mezi krásnou tahitskou *vahine* a evropským námořníkem, který však odpluje zpět domů a zanechá nešťastnou dívku opuštěnou. Hlavními motivy budou smyslné tahitské ženy, láska, krása ostrova, idealizace místa, splývání s přírodou, pocity blaženého štěstí.

Zidealizovaná podoba Tahiti se zachová především v poezii, zatímco do prózy se bude vkrádat pocit zklamání, deziluze, protože spisovatelé a cestovatelé, kteří se na ostrov vydají, budou hledat Bougainvillovu Novou Kyteru, která již po padesáti letech od svého objevení bude zničena kolonizací a misionáři. Současně začnou vycházet cestopisy misionářů, koloniálních úředníků a cestovatelů mající věcný, dokumentární, téměř etnografický charakter. Podrobně zachycují zvyky a obyčeje obyvatel Polynésie, náboženské praktiky, obsahují přepisy mýtů a legend, které by jinak bezpochyby zanikly.

V roce 1837 vychází například *Voyages aux îles du Grand Océan* (Cesty na ostrovy Velkého oceánu), kterou napsal belgicko-francouzský konzul, obchodník a etnograf Jacques-Antoine Moerenhout (1796–1879). V této obsáhlé dvousvazkové knize o Jižním Pacifiku popisuje cestovatel mimo jiné svůj pobyt na ostrově Tahiti, zaznamenává tamější politický, náboženský a každodenní život. Zachycuje rovněž historii ostrova, pradávne náboženské a společenské fungování Tahit'anů před příjezdem Evropanů. Přestože tato kniha ve své době nevyvolala žádný ohlas, dodnes tvoří důležitý etnografický dokument polynéské pohanské minulosti, z něhož při psaní svých knih později čerpali jak historikové, tak spisovatelé (Victor Segalen aj.).

Ostrov Tahiti se stal v roce 1842 protektorátem Francie a v roce 1880 francouzskou kolonií, čímž počet svědectví o Polynésii začal narůstat. Patří k nim například *Les Derniers sauvages, la vie et les mœurs aux îles Marquises, 1842–1859* (1860, Poslední divoši, život a zvyky na Markézských ostrovech) vojenského námořního úředníka Maxe Radigueta (1816–1899). Ve svém cestopisu zaznamenává historickou událost okupace a připojení Markézských ostrovů pod Francouzský protektorát, podobně jako Tahiti, pod velením kontraadmirála Dupetit-Thouarse. Tyto knihy se však dostaly do rukou několika málo čtenářů, neměly velký ohlas, zaujaly pouze spisovatele, kteří se na Tahiti vydali.

Exotický mýtus v širším slova smyslu bude dokonale zapadat do romantického směru, velmi přiléhavě se prolne s jeho poetikou a vyústí v bohatou produkci exotických textů. Postupně však bude ztrácet svou originalitu a začne pomalu degradovat, až nabude pokleslé podoby.

## 1. Hledání exotického ráje a urozeného divocha ve francouzské a české literatuře první poloviny 19. století

Od počátku 19. století se u francouzských spisovatelů rodí romantické a sentimentální pouto se vším, co je cizí či exotické. V Čechách se něco podobného objeví až v druhé polovině století. Ono *cizí* představuje opak každodenní reality, která se jeví jako nesnesitelně všední, někdy až jako vězení. Tento pocit, mající často podobu fyzické nevolnosti, naplňuje spisovatele a básníky touhou časově i prostorově se z této reality vymknout a vymanit. Účinným „lékem“ se proto zdá být putování do zemí a krajů v té době považovaných za exotické. Tyto poutě se básníci pokoušejí uskutečnit dvěma způsoby: imaginativně a literárním zpracováním na základě dostupné četby, či dokonce skutečným vycestováním do cizích krajů.

Na počátku 19. století se ve Francii a později také v Čechách zvedne vlna cestování, která se stane neodbytnou potřebou, ale časem také módou, a přetrvá během celého století. Při svých *literárních poutích* se spisovatelé vydávají do tří oblastí. Především do zemí evropského kontinentu, jakými jsou Itálie, Španělsko, Korsika, jež přitahují básníky svým koloritem, pitoreskností a folklorem. Dále do vzdálenějšího i smyslnějšího Orientu. A nakonec do neznámého světa za oceánem, ať je to americký kontinent nebo daleké ostrovy. Tyto krajiny za hranicemi vlastních zemí představují pro literaturu množství bohatých a dosud nevyužitých motivů.

Pro objevení cizích světů se přitom stává důležité překládání literatury jiných národů. Českým a francouzským spisovatelům se dostávají do rukou díla německých, anglických a italských autorů (Goethe, Hoffmann, Eichendorff; Milton, Byron; Manzoni). Reálie a dění těchto děl jsou pro ně nejen lákavé a přitažlivé, ale vlastně exotické. Předmětem této práce není každé dílo rozebrat, je zaměřena pouze na konfrontaci českého zpracování exotické tematiky s francouzskou tradicí.

## a. Preromantismus a módní vlna exotiky

Módní vlnu exotismu a cestování zvedl François-René de Chateaubriand (1768–1848). Stal se iniciátorem nového způsobu cestování a jeho cestopisy natolik změnily samotný žánr, že jejich autor je považován za moderní typ spisovatele-cestovatele. Mnoho dalších spisovatelů 19. století se vydalo cestovat a psát v jeho stopách. Pro jeho dílo byly významné dvě cesty: nejprve na západ do Ameriky v roce 1791 a poté na východ do Řecka, Palestiny a Egypta v letech 1806 až 1807. Z první cesty vznikl cestopis *Voyage en Amérique* (Cesta do Ameriky), vydaný však až v roce 1827, a velká epopej *Les Natchez* (1826, Načezové), jejíž součástí jsou *Atala* a *René*; druhá cesta dala podnět ke vzniku *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811, Pout' z Paříže do Jeruzaléma).

Obě cesty mají rozdílný charakter, stejně jako díla, která se k nim vztahují. Cestu do Ameriky Chateaubriand podnikl v mládí a zavedla ho do *přírody*, či spíše do *divočiny*, v níž se setkal s americkými Indiány. Druhou cestu podnikl už jako starší a jejím cílem byla *kultura*, vypravil se do kolébky evropské civilizace, náboženství, umění a vědy. Edward W. Said ve své knize *Orientalismus* jako hlavní motiv Chateaubriandovy druhé cesty určuje: „Symetrie: poté, co v Novém světě spatřil jeho přírodní skvosty, potřeboval kruh svého studia uzavřít návštěvou Orientu a jeho skvostů myšlenkových.“<sup>72</sup>

V díle vzniklém v Americe Chateaubriand „účtuje“ s exotismem charakteristickým pro konec 18. století, jak jsme ho výše definovali, ale také s mýtem šťastného či urozeného divocha. Odjíždí s touhou poznat *divočinu* a lepší, prostší, „ctnostný“ život Indiánů. Naráží však na jinou skutečnost, jak implicitně ukazuje *Atala aneb Lásky dvou divochů na poušti*. Tato nejznámější kniha zaujímá v exotické literatuře průkopnické místo.

Samostatně vyšla *Atala* v roce 1801 a potom o rok později jako část rozsáhlejšího díla *Duch křesťanství*. Původně měla být *Atala* epizodou prozaické epopeje *Načezové*, která vyšla až v roce 1826. Na české scéně se její překlad od Josefa Jungmanna (1773–1847) objevil neuvěřitelně rychle, již v roce 1805. Chateaubriandovo dílo sehrálo zásadní roli v dějinách francouzské a české prózy, ale v obou zemích z různých důvodů. Chateaubriand okouznil francouzské čtenáře milostným příběhem Indiánů Ataly a Šakty, zasazeným do *exotické* americké přírody. Tento příběh vypráví

---

<sup>72</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*, cit. vyd., s. 197.



starý a osleplý Šakta Renému, osamělému mladému Francouzi, který se jím nechal adoptovat, aby se stal Indiánem a našel tak smysl svého života.

Šakta patřil k vyspělému indiánskému kmeni Načezů, který byl v jeho sedmnácti letech téměř vyvražděn. Mladého Indiána se ujal Španěl Lopez a odvezl ho do Evropy. Mladík tam strávil několik let života, dokonce pobýval na dvoře Ludvíka XIV. v době jeho největší slávy. Brzy se však Šakty zmocnila touha po indiánském způsobu života. Vrací se do Ameriky, kde je však po několika dnech zajat nepřátelským kmenem a odsouzen k upálení. Jedné noci ho vysvobodí náčelníkova dcera Atala, která se do něj zamilovala. Milenci musí utéct a schovávat se v přírodě, jež se stane útočištěm jejich lásky. V této epizodě se nejvýrazněji a nejsvůdněji projevuje kouzlo exotismu. Chateaubriand barvitě popisuje jednoduchý a šťastný život dvou divochů v přívětivé panenské přírodě jako idylu a díky těmto pasážím se *Atala* stala prototypem sentimentálního exotického románu.

Hlavní hrdinové jsou však spíše „polo-divoši“, Šakta zná dobře evropskou civilizaci a Atala je křesťankou po své matce, dokonce se ukáže, že je dcerou Šaktova dobrodince Lopeze. Ale v pohanské idyle dojde k nenadálému zvratu. Vypukne bouře, která zažene oba mladé lidi do jeskyně misionáře Aubryho, ten jim poskytne azyl a slíbí, že je oddá. Atalu však sužuje a ničí její tajemství a pomalu umírá. Její matka totiž při těžkém porodu dcery slíbila Panně Marii, že pokud dítě porod přežije, zůstane navždy pannou. Atala se umírající matce zavázala, že tento slib dodrží a nikdy se nevdá. Od okamžiku, kdy se zamilovala do Šakty, neustále zápasí s touhou žít se svou láskou a s obavou, že nesplní svůj náboženský slib. Tento strach ji nakonec dožene k sebevraždě.

Rozervanost urozené divošky Ataly mezi instinkty, přirozenými touhami a křesťanskými příkázáními a ctnostmi tedy vyústí ve „zvítězení náboženstva nad citem nejurputnějším a nad hrůzou nejstrašlivější – nad milostí a smrtí“<sup>73</sup>. Tragický konec je ještě zesílen tím, že otec Aubry Atale na smrtelném loži sdělí, že její slib by bylo bývalo možné zrušit v souladu s církevními zákony, o nichž však nic netušila.

Tradiční pohádkový syžet se tedy uzavírá tragickým koncem. Spolu s milostnou zápletkou a triumfem křesťanské morálky nad láskou představuje hlavní důvod popularity *Ataly* ve Francii také podrobné vyličení americké exotické přírody a výjevy ze života Indiánů. Sentimentální příběh nenaplněné lásky se stane tradičním žánrem exotické literatury.

---

<sup>73</sup> Vodička, Felix: Josef Jungmann, in Kolektiv autorů: *Dějiny české literatury II*, Praha, Československá akademie věd 1960, s. 246.

Chateaubriand začal psát *Atalu* během svého pětíměsíčního pobytu v Americe (1791–1792), kam se vydal hledat nové literární podněty. Z přístavu Baltimoru se rozjel navštívit mnohá města východního pobřeží, vycestoval také směrem na sever do Kanady a poznal Niagarské vodopády. Tato tehdy exotická země byla totiž v jeho době živým a velmi aktuálním společenským a literárním tématem. Chateaubriandův pobyt nebyl sice příliš dlouhý, stal se však inspirací pro jeho literární tvorbu, která díky evokacím nových, neznámých a cizokrajných přírodních jevů zajistila autorovi úspěch. Popularitu americké exotiky v *Atale* dokládá její odezva ve výtvarném umění. Například Eugène Delacroix namaloval na motivy Chateaubriandova díla v roce 1826 obraz *Načezové*.

Chateaubriand sice tvrdí, že jeho popisy přírody jsou věrné americké divočině, ale jeho umělecká představivost nepochybně realitu přeměnila. Chtěl vytvořit obrazy, kterým by se v evropské krajině nic nevyrovnalo. Proto v *Atale* najdeme nevídané scenerie a zvířata žijící ve skutečnosti na jiném kontinentě jako například tygry. Chateaubriand hyperbolicky zdůraznil sílu velkolepé bujné divočiny, popisuje pro Evropany neznámou faunu a flóru, tajemný život přírodních jevů, používá indiánské názvy míst, rostlin, zvířat, nástrojů atd. Dobře věděl, jak ukojit zvědavost a představivost evropských čtenářů, v jeho popisech americké krajiny nechybí kolorit a pitoreskní šarm. Tyto pasáže však slouží hlavně jako nástroj: grandiózní, nekonečná exotická příroda je v Chateaubriandově díle hlavním vektorem boží moci, která je jeho centrálním tématem. Do kulis americké krajiny se promítá přítomnost Boha. Obdiv, úžas a křesťanský duch najdeme v celém tomto preromantickém obraze *Nového světa*:

Poslední řeka, běžící dále pěti set mil, svažuje rozkošnou krajinu, obyvatelstvu Spojených zemí Novým Edenem nazývanou, již Francouzové zanechali toho líběznějšího jména Luiziana. (...) Množství živočichů, umístěných v tomto krásném ústupu rukou stvořitele, rozšiřují tam podjímající vlnu života. U vchodu sblíženém viděti podnapilé mstem hroznů nedvědy, ani se potácejí na haluzích jilmů; karibů stáda koupají se v jezeru. (...) Jestliže ticho a poklid panuje v poustách na druhé straně řeky, tu naproti tomu hučí a hemží se všecko: klubání ptactva do pňů dubových, chramoštění živočichů chodících, pasoucích se nebo louskajících zuby škořepí ovoce, ječení vod, lehký šust, bučení temné, sladké vrkání naplňují ty pustiny milou a divokou jednohlasností.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Jungmann, Josef: *Překlady II, Atala aneb Lásky dvou divochů na poušti*, Praha, SNKLHU 1958, s. 11–12.

Chateaubriand svým lyrismem a sugestivní silou své obraznosti nechává ve svých popisech prostoupit přírodu city a duševními stavy hrdinů. Melancholie, roznícené vášně a zoufalství z neodvratné a nepříznivé osudovosti, která se staví proti lidskému štěstí, se promítají do exotické americké divočiny: „Bezpráví zvláštní, pomsta, láska, všeliké vášně krví skropily napotom tu zemi hostinskou.“ (Tamtéž, s. 13) Tento rys básnické povídky *Atala* předznamenává romantismus.

Chateaubriand bezpochyby zahájil vstup exotismu do literatury, pod povrchem jeho exotismu se však skrývá ještě jiný důležitý jev. Americká krásná příroda sice dokazuje křesťanský koncept existence Boha, a stává se tak „civilizovanější“, ale Chateaubriandův exotismus je současně mnohem střízlivější. Vyjadřuje totiž vědomí utopičnosti touhy navrátit se k primitivnímu, původnímu stavu, tedy do „ráje“. Zdůrazňuje spíše tísnivý pocit civilizovaného člověka, který se v přírodním a exotickém prostředí cítí jako cizinec a není schopen zbavit se smutku po své vlasti.

Tento tón ještě mnohem intenzivněji zazní v próze *René* (1802), která je volným pokračováním *Ataly*. Chateaubriand poukazuje na neschopnost civilizovaného člověka stát se „divochem“, nemožnost žít tak blízko přírodě. Naráží na nedostatky Rousseauovy filozofie a vyzvedává přednosti křesťanství.

Prostota není ctností, naopak nevzdělanost s ní spojená dovede Atalu k sebevraždě. Její tragický konec byl zaviněn nedostatkem znalostí křesťanského náboženství. Chateaubriand se tedy po osobní návštěvě Ameriky neztotožňuje s primitivistickým exotismem 18. století a s mýtem urozeného divocha, přestože v jeho próze najdeme dokonalé příklady exotického mýtu, popisy přírody vzbuzující nostalgii po rajském prostředí. V *Atale* dokonce místy zaznívá chvála života v souladu s přírodou a kritika evropské civilizace. Některé pasáže připomínají *Dialogy* Barona de Lahontan, které Chateaubriand při psaní bezpochyby využil.

Kontrast mezi civilizací a divočinou však není v jeho očích tak velký. Indiánské kmeny se mu zdají v mnoha ohledech vyspělé, jejich život není tak „prostý“ a jednoduchý: mají svá přísná společenská pravidla, muži a ženy žijí v manželství, mají náboženství a rituály pohřbívání mrtvých. Indiáni navíc nevystupují v Chateaubriandových prózách pouze jako mírumilovné skupiny, ale jako velcí bojovníci, kteří mezi sebou válčí a mohou být velmi krutí. Šakta je například válečným zajatcem kmene Ataly a misionář Aubry byl mučen Indiány.

Divoši nejsou tak urození a dobří – mají mnoho ctností, ale jak Chateaubriand v Americe zjišťuje, mají také své neřesti. Šakta vidí nedostatky Indiánů, stejně jako

Evropanů: všichni lidé mají stejnou důstojnost a štěstí přeje rovnoměrně každému. V Chateaubriandově *Atale* je víc než na primitivismus kladen důraz na rovnost a jednotu lidského pokolení, tedy na universalismus. Tyto principy nalézá autor v křesťanství a spojuje je s nutností rozlišovat všude na světě dobro od zla. *Atala* by se také dala chápat jako básnický text, který implicitně poukazoval řadou svých rysů na výhody života ve společnosti nad životem v divočině.

Chateaubriand kriticky vnímá setkání Evropanů a indiánských kmenů. Vedlo v jeho očích k tragickému konci. Všímá si násilného utlačování Indiánů a je si vědom, že příjezd „bílých“ vedl k vybití, zániku či exilu mnoha kmenů. Touto kritikou kolonizace si ovšem protiřečí, protože sám měl „dobyvatelské“ záměry. Za cíl své výpravy si určil najít cestu mezi Amerikou a severním pólem, která by propojila Atlantik s Pacifikem, čímž by dosáhl slávy a vytěžil by z nových kolonií užitek pro Francii na úkor dalších obyvatel Ameriky. Toto vědecké poslání však bylo především záminkou k získání finančních prostředků pro plavbu do Nového světa.

Z Chateaubriandovy pozdější cesty do Orientu jasně vyplývá, že mnohem cennější než cizokrajná *divočina* pro něho byla kultura a civilizace. Jeho exotismus zůstává navzdory všemu zakotven v evropské literární tradici, stejně jako záměr procestovat cizí země byl na prvním místě literární. Už v Americe toužil najít dosud neznámou skutečnost, která by mu poskytla nové podněty, dosud nevídané obrazy přírody, obohacení jazyka a neobyčejné příběhy. Nakonec však jeho knihy jsou dosti ovlivněny evropskou poetikou a estetikou jeho doby. Stejně tak postavy jeho knih, jako je *Atala*, jsou obrazy jeho imaginace, a ne skutečnosti.

Při orientálních cestách Chateaubrianda zajímá pouze literární kontext navštěvovaného místa. Jeho orientální exotické psaní se zabývá především místy, o nichž už bylo jednou něco napsáno. Dává proto přednost spíše jménům bez ruin než ruinám beze jména. Autor, čtenář a text se tak nepohybují pouze v dalekém exotickém místě, ale rovněž v prostoru paměti. Chateaubriand si vybral orientální země, které jsou kolébkou evropské civilizace. V dávných dobách byly nejvyspělejšími civilizacemi, ale v době, kdy je navštěvuje, jsou dobyty „barbary“, „divochy“. To je případ Řecka, okupovaného Turky, o nichž se Chateaubriand vyjadřuje velmi hanlivě.

V *Cestě z Paříže do Jeruzaléma a z Jeruzaléma do Paříže* Chateaubriand cituje Bibli, legendy, starodávne texty spojené s navštěvovaným místem, přičemž s pokorou odhaluje všechny prameny, které mu pomohly při vytváření textu. Odkazy ke starým či předchozím textům stvrzuje pravost svého vyprávění.

Minulost Orientu je pro Chateaubrianda mnohem přitažlivější, zájem o přítomnost by ho mohl vtáhnout „dovnitř“, nemohl by si zachovat odstup od toho, co před sebou vidí. Při návštěvě Jeruzaléma nevidí živé město, ale jeho historický příběh. Dává přednost mrtvým před živými, památkám, ruinám – předmětům před lidmi. V předmluvě k českému překladu *Paměti ze záhrobí* (1849–1850) Aleš Pohorský charakterizuje Chateaubriandův vztah k minulosti:

Jeho život, hlubina minulé slávy, je pohřebištěm času, který se přeměňuje ve všepohlcující paměť (...). Pohled na pyramidy propadající se do písku, na starý hrad v rozvalinách, na zřícený chrám, všechno probouzí vzpomínku na zašlé časy, která přesahuje osobní zkušenost. Dávno mrtvá vzpomínka žije zprostředkovaně v kulturní paměti a jeho dílo se stává nekonečnou elegií na klasickou i romantickou historii.<sup>75</sup>

Na setkání s místními obyvateli Chateaubriandovi nezbývá čas, vyhledává to, co „stojí za prohlídku“. Centrem jeho zájmu je vše typické a pitoreskní, aby to ve svých popisech zachytil tak, jako se dnes fotografuje: „Vydal jsem se vyhledávat obrazy: toť vše.“<sup>76</sup> Do této jeho „turistiky“ nepatří setkání a komunikace s místními lidmi.

Jediným podmětem a současně předmětem jeho cestopisu, v němž převládá tento etnocentrismus a egocentrismus, je Chateaubriand sám, což v předmluvě *Cesty z Paříže do Jeruzaléma* ostatně přiznává. Nevypráví, co viděl, ale co cítil, nemluví o cizích lidech, ale o sobě. Vypráví rok svého života, a ne rok v Řecku, Palestině a Egyptě.

V knize *Orientalismus*, věnované koncepci „Orientu“ a orientalismu v evropském myšlení, Edward W. Said nenechává stranou francouzské a anglické spisovatele-poutníky, kteří navštívili „orientální“ země. Všímá si také Chateaubriandovy *Cesty z Paříže do Jeruzaléma*, v níž je Orient odrazem autorova „já“:

Mnohastránková kniha dokládá autorovo doznání „mluvím ustavičně jen o sobě“ do té míry, že i Stendhal, jehož nelze pokládat právě za vzor autorské skromnosti, označil neúspěch Chateaubriandovy zprávy za důsledek jeho „odporné ješitnosti“. Chateaubriand přicestoval do Orientu s těžkým nákladem vlastních cílů a hypotéz, ty tam vyložil a posléze začal lidmi, místy i myšlenkami manipulovat, jako by jeho panovačné imaginaci nedokázalo nic vzdorovat.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Chateaubriand, François-René de: *Paměti ze záhrobí*, přel. Aleš Pohorský, Praha, Academia 2011, s. 19.

<sup>76</sup> „J’allais chercher des images: voilà tout.“ In Chateaubriand, René de: *Œuvres romanesques et voyages II*, Paris, Gallimard 1969, s. 702.

<sup>77</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*, cit. vyd., s. 196–197.

Je zřejmé, že exotická literatura není pouze topografickou literaturou, ale skutečným aktem paměti. Vyrovnávání s předchozí literaturou vztaženou k danému místu, zaznamenávání stop kulturní paměti do textu je nedílnou součástí cestopisu. A právě prostor paměti vytváří kontinuum exotických textů. Tento jev začal vznikat v Chateaubriandových cestopisech a bude velice frekventovaný u pozdějších romantiků.

Paradoxní zjištění, že vlastní cesta a vize mu o moderním orientálcí a *jeho* osudu neodhalí vůbec nic, nicméně Chateaubriandovi uniká. Orient je pro něj podstatný pouze tím, s čím jej konfrontuje, co mu dovolí udělat, co mu umožní odhalit o sobě, svých myšlenkách a očekáváních. (...) Popis Orientu se ztrácí za motivy a vzory, které mu podsouvá autoritativní ego, které se svou mocí nijak netají.<sup>78</sup>

Spisovatelé 19. století, kteří cestují, si uvědomují, že encyklopedické či pragmatické zapisování reálií exotických končin je sdostatek vyčerpáno a pokračování tímto směrem by bylo ošidné a mylné. Uznávají, že nemohou soupeřit se svými předchůdci v oblasti objektivních znalostí. Přijímají roli „epigonů“, kteří přijíždějí příliš pozdě objevit „nové“ a nezbyvá jim než prověřovat, ověřovat, poznávat, opakovat, potvrzovat... Kulturní a literární identita místa se zdá být najednou více určující a rozhodující než jeho striktně geografický aspekt.

Interakce mezi texty literárního exotismu má velice kreativní povahu, protože přivlastňování textu není nikdy úplně mimetické a navíc může v konkrétním kontextu nabýt zcela jiného významu a funkce. Dokládá to ohlas Chateaubriandovy *Ataly* v Čechách na počátku 19. století, který zde nabyl zcela jiné podoby než v jiných zemích.

### **Recepce *Ataly* v Čechách**

Chateaubriandova *Atala* nepochybně zaujala Josefa Jungmanna, protože ve Francii se okamžitě stala módní novinkou a byla vzápětí přeložena do řady cizích jazyků, například do italštiny, němčiny, ale také ruštiny, tedy slovanského jazyka.

České země prošly stejně jako Evropa během druhé poloviny 18. století a v 19. století procesem přeměny starých feudálně stavovských struktur v moderní občanskou společnost. Pro národní obrození, které usilovalo o zformování českého

---

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 198–199.

národa, byla otázka české národní kultury a českého národního písemnictví na prvním místě. Jeho cílem bylo čelit germanizaci, zachránit a obnovit český jazyk. Vzor pro kodifikaci národního jazyka představovala veleslavínská čeština. Klíčovou postavou tohoto vývoje se stal Josef Dobrovský, který sice psal hlavně německy, ale vytvořil dvoudílný německo-český slovník, napsal první vědeckou českou mluvnici a stanovil jako základ pravidel českého verše sylabotónický systém. První čeští básníci, kteří začali v tomto období tvořit, byli Václav Thám (1765–1816) a Antonín Jaroslav Puchmajer (1769–1820).

Z tohoto kontextu by se mohlo usuzovat, že české písemnictví v době, kdy vyšla *Atala* ve Francii, nemělo ještě dostatečně vyvinuté jazykové prostředky, aby dokázaly vyjádřit básnické dílo takové velikosti a evropského ohlasu. Jungmann právě proto tuto „hrdinskou báseň o člověku přirozeném“ vybral a už v roce 1805 přeložil. Chateaubriand se s tímto překladem teoreticky mohl seznámit, protože Prahu v té době několikrát navštívil, jak uvádí Aleš Pohorský v předmluvě k *Pamětem ze záhrobí*<sup>79</sup>, ale zřejmě se tak nestalo:

Je s podivem, že k Chateaubriandovi zřejmě nedošla zpráva o Josefu Jungmannovi, přestože v *Pamětech* připomíná, že *Atala* byla přeložena do maďarštiny, arabštiny a arménštiny. (...) Buď mu byla zpráva o českém vydání zatajena, anebo se o něm Chateaubriand prostě nedozvěděl, jako se pravděpodobně Jungmann nedozvěděl o návštěvě spisovatele, jehož dílo přeložil. Chateaubriandovy cesty zůstaly z pochopitelných důvodů před širší veřejností skryty.<sup>80</sup>

Jungmann usiloval o jazykovou kultivaci češtiny, opíraje se nejen o vývoj českého jazyka, ale také o ostatní slovanské jazyky, a snažil se dokázat na jejím a dalších překladech básnické schopnosti češtiny. Současně chtěl přiblížit domácím čtenářům cizí dobové umělecké a duchovní proudy. Jungmannovy překlady sehrály v dějinách české literatury na začátku obrození, kdy české písemnictví zaostávalo za evropskou literaturou, klíčovou úlohu. Ve *Slovesnosti* (1845) Jungmann tuto situaci popisuje:

Tři stupně projíti povinna literatura naše: poznání jazyka, známost věcí a cvičení ducha, původnost prací. K prvnímu pomoci jí mohou staré vzory, k druhému čtení a překládání cizích výborných spisův, ke třetí čas a výtečné hlavy časem se rodící. (...) Ještě nám příliš brzo hleděti k oslavě a chloubě, hledme zatím více ku potřebě a užitku; budme jako moudří zahradníci, kteří

<sup>79</sup> Viz Chateaubriand, François-René de: *Paměti ze záhrobí*, cit. vyd., s. 23–27.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 26.

netoliko domácí stromy a byliny z kořen a semene pěstují, ale i cizí rostliny do své zahrady sázejí, jestli se k půdě hodí a svými plody a krásou pěstování zasluhují.<sup>81</sup>

Překládáním se Jungmannovi podařilo povznést český jazyk a dokázat, že je schopný vyrovnat se s cizími literaturami. Jeho nejdůležitějším překladem z anglické literatury, na němž pracoval čtyři roky od roku 1800, je Miltonův *Ztracený ráj* (1667). Z německé literatury přeložil například Goethův idylický epos *Herman a Dorota*, dále *Čarodějnického učedníka a Píseň milostníčky* (Mignon). Překládal také z ruské a polské literatury.

Dalším rysem *Ataly*, který Jungmanna přitahoval, byla originální literární forma, připomínající pozdější básně v próze. Chateaubriand se ve svém díle snažil o jistou eurytmii a básnické figury. *Atala* tedy Jungmannovi nabídla možnost obohacení českého básnického slovníku a poetiky, často však při tomto úsilí dospěl tak daleko, že jeho jazyk byl svými *neologismy* někdy nesrozumitelný. V předmluvě k *Atale* Jungmann českým čtenářům zdůraznil:

*Atalu* vyhotovil [Chateaubriand] na větším díle v samé Americe, v katrčích divochů, odkud bezpochyby péro jeho tolik živosti a pravdy nabylo. Jest *Atala* báseň popisovací, odpolu dramatická, a má naschvál to starožitné rozdělení v úvod, vypravování a závěrek. Jako hlavní osoba té básně, tak i ony Šakty a Aubrya misionáře vymyšleny jsou, jednak mnoho pravdivého vmíšeno. Pravda jest, praví skladatel, že byl jakýs divoch na galejích a u dvora Ludvíka XIV.; pravda, že jistý misionář francouzský učinil ty věci tuto povídané; pravda, že divochové nosí kosti otcův svých a vystavují na větvoví stromů atd. Není snad ve světě knihy, ana by s tak nerovnou pochvalou přijata byla jako tato. (...) A jako původního světa vymalování, kterým, zdá se mi, nemálo vděku přidal skladatel spisu svému, mne dosti vymluvena učiní pp. vlastencům mým, že tím neposledním kvítkem literatury francouzské naši českou zahrádku okrásiti jsem neostýchal se.<sup>82</sup>

Hodnotu a význam *Ataly* v dobovém kontextu vývoje české literatury Felix Vodička charakterizuje:

Jungmann oceňoval na originále jeho elegickou citovost („jakýmsi zármutkem promíšený cit“), jeho smysl pro exotickou a civilizací neporušenou přírodu („to sličné pustého a *jak*

---

<sup>81</sup> In Jungmann, Josef: *Překlady II*, cit. vyd., s. 7.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 9.



původního světa vymalování“), tedy vlastnosti, jež rozhodovaly i o jeho vztahu k *Ztracenému ráji* a jež svým preromantickým charakterem korespondovaly s náladami představitelů českého národního hnutí.<sup>83</sup>

Tematika děl, která Jungmann vybíral, měla nejen přinést přehled o stavu cizí literatury, ale také inspirovat české spisovatele a básníky k tvorbě podobného zaměření. Proto si také vybral Miltonův *Ztracený ráj*, na nějž v podstatě Chateaubriand ve své epopeji *Načezové* navazuje.

Téma ztraceného ráje bylo velkým tématem ve chvíli, kdy se vzněcovala touha po vytvoření nové společenské reality, jež vábila svými mlhavými obrysy, neschopna zatím reálné podoby. Bylo příznačným rysem dané chvíle, že představy o budoucnosti byly zpravidla promítány s alegorickým přízvukem do minulosti; i Rousseau spojil krásný věk člověka s primitivním stavem člověka. V tomto smyslu psal Jungmann Markovi v roce 1810, že Miltonova poezie, a zvláště jeho obraz ráje mu byly a zůstanou potěšením a blahem. (...) Jungmann spatřoval v Miltonově eposu dílo, jehož překlad bude schopen vzbuzovat touhu po obdobných dílech české národní literatury.<sup>84</sup>

Nutno dodat, že jak Milton, tak Chateaubriand a Jungmann mají jeden zásadní společný rys, který odhaluje jejich motivaci obrátit se k tématu zlatého věku či ztraceného ráje. Poznali společenské převraty a proměny, kdy se přehodnocovaly kulturní, národní, politické, morální, a dokonce i křesťanské hodnoty, a nejen to, všichni tři se na těchto změnách osobně podíleli a aktivně se snažili o vybudování nové, lepší společnosti. Mýtus o „ztraceném ráji“ skutečně nabízel, stejně jako v 18. století, možnost, sen, jak by ideální společnost mohla, či měla vypadat.

Biblická báseň *Ztracený ráj* Johna Milтона (1608–1674) zobrazuje ve dvanácti zpěvech tragický pád Satana, Adama a Evy. Milton v něm implicitně vykresluje „boží svět“ jako ideálně fungující společnost, nebo spíše spravedlivou monarchii, kterou řídí všemocný Bůh pomocí celé hierarchie cherubínů, archandělů a andělů, z nichž každý má ve správě této říše svou konkrétní funkci. Proti této nebeské „monarchii“ staví Milton Satanovu říši temnot – peklo jako republiku, která chce svrhnout boží vládu. V podstatě je Satan hlavní postavou eposu. Adam a Eva, které Bůh umístil do zahrad Edenu na Zemi, tam žijí v harmonii s přírodou a věnují se „zahradní sladké práci“.

---

<sup>83</sup> Kolektiv autorů: *Dějiny české literatury II*, cit. vyd., s. 246.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 242.

Milton svým popisem Edenu obohacuje mýtus o ráji novými prvky. Najdeme to například ve čtvrtém zpěvu:

Takové to bylo místo, krajina  
blahá podívání rozmanitého:  
háje balšámem a vonnou slzíci  
ambrou, sady zlatolicím ovocem...<sup>85</sup>

V tomto Miltonově vidění ráje žijí jeho hrdinové „vznešení a přímí jako bohové,/ (...) v nahém důstojenství (...) / (...) z jejich tvářnosti / božské svítil obraz tvůrce slavného, / moudrost, pravda, svatost přísná, čistotná“ (tamtéž, s. 103).

Adam nejlepší všech mužů, synů svých,  
Eva nad dcery své všecky nejkrášší. –  
Pod záslonou houště libě šumící,  
na trávníku, blízko svěží studénky  
posadili se a po své zahradní  
sladké práci, jaká jedno větříků  
zůve ochladu a oddech zslazuje,  
žízni zdravoty a chtíči lahody  
přidadouci, obědvali ovoce...<sup>86</sup>

Milton na řadě míst své básně klade důraz na svobodu dvou božských tvorů, kterou jim všemocný a spravedlivý Bůh uložil do vlastních rukou, a tak vytvořil člověka svobodného a dostatečně silného na to, aby odolal pokušení. A pokud se člověk stal strůjcem svého pádu, bylo to z jeho svobodné vůle, „padl samochtě“ (tamtéž, s. 78). O pádu Adama a Evy promlouvá Bůh ve třetím zpěvu:

(...) Čí vinou? Čí  
než svou vlastní? Nevděčník! Má vše, což mohl  
míti, ode mne: já dobrým, nevinným  
stvořil jej a zvolným stát i padnouti.  
Takto mocnosti a duchy nadvětrné

---

<sup>85</sup> Jungmann, Josef: *Překlady I, Ztracený Ráj*, Praha, SNKLHU 1958, s. 102.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 104.

stvořil jsem, co stojí i co padli. Svou  
vůli stál, kdo stál, svou vůli padl, kdo padl.

(...)

tak jsem [je] stvořil volnými, a volnými  
buďte, leč se sami dadí v porobu;  
musil bych je sic v jich změnit v přírodě,  
odvolati věčný výřek vznešený,  
nezměnitelný, jenž zřídil volnost jich,  
oni zřídili svůj pád. Tvor první padl  
samochtě, sám zkusiv sebe, sám se sved.<sup>87</sup>

Koncepce lidské svobody této podoby musela být v období společenských změn inspirativní, svůdnou a příkladnou. Miltonův duchovní epos měl zásadní význam nejen pro Chateaubrianda, který z něho čerpal a přeložil ho do francouzštiny, ale stal se později ve Francii „biblí“ romantiků.

Z literárněhistorického hlediska je zřejmé, že exotismus spojený s obrazem ráje nemohl ještě v literatuře plnit estetickou funkci. Toto téma si zachovalo na počátku 19. století svůj filozofický a metafyzický rozměr. Do Čech se mýtus o ztraceném ráji dostal nejen proto, že byl ve světě libivým „literárním trendem“, ale také proto, že představoval, stejně jako téma urozeného divocha, spíše model či vzor fungování ideální společnosti, a tato představa se v Čechách v té době právě začala vytvářet. Aleš Pohorský v předmluvě k *Pamětem ze záhrobí* uvádí zajímavý fakt: „Zůstává pravdou, že Jungmannův překlad *Ataly* se dostal do rukou Máchovi (...).“<sup>88</sup> Podrobnější informace o tom se však nedochovaly.

Jak jsme viděli výše, Jungmann zdůrazňoval, že „ještě nám příliš brzo hleděti k oslavě a chloubě, hledme zatím více ku potřebě a užitku“<sup>89</sup>. Problém byl však v tom, že „nebylo možno se opřít ani o kompaktní sílu českého čtenářstva, neboť stav vzdělání u lidí omezených jen na český jazyk byl tak zanedbaný, že se kladla otázka, komu budou sloužit knihy přicházející s náročnějším obsahem“<sup>90</sup>, jak hodnotí tehdejší stav Felix Vodička v úvodu k Jungmannovým překladům. A dokonce dodává, že na počátku

---

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 77–78.

<sup>88</sup> Chateaubriand, François-René de: *Paměti ze záhrobí*, cit. vyd., s. 26.

<sup>89</sup> In Jungmann, Josef: *Překlady II*, cit. vyd., s. 7.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 6.

19. století „se naděje na vznik českého písemnictví schopného soutěže s vyspělým písemnictvím jiných národů jeví takto iluzorními“<sup>91</sup>.

Pro Francii v tomto období byl „svět“ za hranicemi mnohem dostupnější a bližší, a proto se snáz a rychleji stal literární inspirací, tématem a estetickým prvkem.

## **b. Evropské a orientální literární poutě za exotickým koloritem v období romantismu ve Francii a v Čechách**

Na konci 16. století vznikla humanistická tradice cestování po Evropě, která měla pedagogický charakter. K výchově mladých mužů patřilo poznání důležitých evropských měst Německa, Švýcarska, Francie, Anglie a především Itálie. Konečným cílem těchto výchovných poutí měla být hned po Římu Neapol. Tomuto okruhu se francouzsky říkalo „le grand tour“. Smyslem těchto výprav, vykonaných většinou s učitelem, bylo poznat nové kraje, způsob života jiných národů, rozšířit kulturní znalosti „studentů“, nechat se svést rozmanitostí, růzností a pestrobarevností světa. V Čechách se stal v 17. století známým cestovatelem například Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic.

V první polovině 19. století tato tradice přetrvává, či dokonce kulminuje. Pro romantismus, hlavní hnutí tohoto období, je charakteristická touha odpoutat se od striktního klasicismu, stejně jako touha po úniku do snového či exotického světa. Země jako Španělsko či ostrov Korsika přitahují básníky právě svým nespoutaným charakterem. Romantiky však nezajímají konkrétní reálie, nýbrž také mýty daných zemí. Vydávají se tam, aby si ověřili, co si o nich mohli přechíst či vysnit, nepřitahuje je vlastní realita, ale její obraz v mýtech, legendách a literatuře.

Mýtus urozeného divocha se v tomto období přetváří, jeho význam se rozšiřuje a toto označení se začíná používat obecně a obrazně. Spisovatelé a básníci se zajímají o takové národy, které žijí v souladu s přírodou, především pokud jde o city. Cit a vášně jsou základními prvky romantismu, nadřazenými rozumu. Romantismus se bouří proti klasickým hodnotám, a proto „divoké země barbarských vášní“ představují cílové oblasti nového literárního hnutí. Tak se například Španělsko, tradičně považované za „horkokrevné“, stává velkou literární módou a jedním z hlavních zdrojů inspirace pro

---

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 6.

prózu a poezii. Alfred de Musset a Gérard de Nerval vydávají ve třicátých letech své stejnojmenné knihy *Povídky ze Španělska a Itálie*.

Z Andalusie pochází jedna z nejznámějších postav, Don Juan, který se poprvé objevil v díle dramatika Tirsa de Molina *Sevillský svůdce a kamenný host* z roku 1630. Jeho hrdina se nepodřizuje žádným pravidlům a konvencím, žije jen láskou a sváděním. Tentýž hrdina se dále objevuje v epické satíře *Don Juan* lorda Byrona. Tento trochu jiný, romantický Don Juan má mnoho společného s mytickým Ikarem či Sisyfmem: představuje muže plného touhy, který neúnavně hledá svůj ideál, muže, kterého nezastaví ani společenská morálka, ani křesťanská příkázání a zákony a který touží po absolutnu, po duchovním vzletu, což ovšem po střetu s krutou pravdou končí pádem.

Další takovou postavou je nezkrotná a vášnivá Carmen, jejíž příběh převzal Mérimée ve své *Carmen* (1845) nebo George Bizet ve stejnojmenné opeře (1857). Don Juan či Carmen a jiné exotické figury představují „vzory“ divošství. Mají ustálené rysy, které se už dál nevyvíjejí, představují modely, které předcházely textu. Je třeba u nich odlišit fázi, kdy z nich vznikly originální umělecké obrazy, od toho, kdy se pak staly opakujícím se stereotypem.

Do literatury vstupují další motivy, jako vášnivé tance flamenco a bolero, býčí zápasy, kytary, serenády, intriky seňorit a donů atd. Hlavním tématem románů, povídek a balad jsou milostné příběhy s motivy zrady a krvavé, kruté pomsty, které mají zachránit čest zrazených milenců. Například korsická „vendeta“ je častým tématem děl, jako v povídce Prospera Mérimée *Colomba* (1840). Nejvyšší hodnotou romantických spisovatelů byla totiž vášeň, často spojována s láskou či smrtí. Proto zde najdeme tolik „nechočených“ citů, divoké přírody, sveřeposti, barbarismu a folkloru.

Romantiky žene do cizích zemí potřeba rozšířit koncepci krásy, hledání nových estetických kritérií a motivů, které by postavili proti klasicistní koncepci krásy. Španělské, italské či korsické kulisy slouží k vytváření zvláštní atmosféry: cílem je ohromit smysly čtenářů, dotknout se jejich představivosti, vyličit silné citové a smyslové zážitky. Místní kolorit je přítomen popisy nových jevů a používáním tamních výrazů. Důraz je kladen na vizuální dojmy a jejich zachycení. Spisovatelé totiž chtějí čtenářům představit celistvé výjevy, „nevidané scény“ obsahující kontrasty světla, barev, pestré folklorní kostýmy, cizokrajné rostliny, přechod od popisu obecných rysů k pikantním detailům. Pítoresknost obrazů zesiluje intenzitu lásky a nenávisti, s nimiž hrdinové zápasí.

V průběhu první poloviny 19. století vznikají romanticko-exotické motivy mající většinou ornamentální podobu. Jejich cílem je libost, svůdnost a líbivost, což převažuje nad touhou doslovně napodobit cizokrajnou přírodu, kulturu či postavu. Tím se také z romantických exotických textů vytrácí pravděpodobnost.

Exoticko-ornamentální motivy fungují návratně, opakují se v dílech různých romantiků, a tak z nich po čase vznikají *klišé*. Podobně se z opakujících exotických příběhů stávají narativní šablony. Problematikou klišé v exotické literatuře se zabývá Laurent Jenny ve studii *Struktura a funkce klišé*<sup>92</sup> a dokládá, že je vytvořeno dříve než kontext, je soběstačné a zafixované jako součást literatury a kultury. Proto klišé není schopné postihnout a ztvárnit jakoukoliv skutečnost jako pravděpodobnou, odkazuje pouze k otřelé rétorice zobrazování skutečnosti v literatuře, nikoli k „pravé“ skutečnosti samé.

Potom je klišé zavrženo jakožto opotřebovaná rétorika a jeho pravděpodobnost je zpochybněna. To proto, že pravděpodobnost klišé se už nejeví jako význam, nýbrž jen jako forma. (...) Nadto klišé, vyskytuje-li ve velkém množství, diskredituje rétoriku a její schopnost být důvěryhodnou pravděpodobností, neboť odhaluje, že rétorika neokazuje nikam jinam než k sobě.<sup>93</sup>

Romantické motivy spojené s exotickým mýtem odrážejí více evropskou ideologicko-kulturní skutečnost a literární tradici než cizokrajnou realitu. Nejenže jednotlivé texty exotické literatury (ať už patří k žánru cestopisu, románu, povídky nebo odborné literatury) se navzájem kříží či zrcadlí mezi sebou, ale navíc exotismus svou povahou umožňuje, aby jeden text vznikl z druhého. Dalo by se dokonce tvrdit, že základem této „sourodstí“ je intertextualita a že intertextualita je generativním principem exotické literatury. Proto také podmínkou psaní románů, povídek či básní s exotickou tematikou vůbec nebylo cestování, jak dokazují exotické ódy, básně a balady Victora Huga.

V období romantismu se exotismus stal skutečným literárním trendem. Opakující se obdobné příběhy, klišé, imitace, napodobování stylu se však od poloviny 19. století staly nejčastěji užívanými literárními prostředky „módního exotismu“, který tak postupně ztrácel svou originalitu a oslnivost a začal nabývat povrchní podoby.

---

<sup>92</sup> *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 208–239.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 238.

Dalším cílem, za nímž se spisovatelé na těchto cestách vydávali, byla svoboda. Svoboda nejen v pohybu, ale i v psaní. Při cestách si totiž vedli deníky, jejichž forma je osvobozující. Cestopisné deníky básníkům a spisovatelům poskytovaly možnost hry, dávaly volnost jejich imaginaci a příležitost odpoutat se od striktní literární formy. Cestopis nemá pevná a stálá pravidla, existuje jakási kostra cestopisu, která na sebe nabaluje různé promluvy. Tradičním, kruhovým schématem cestopisu se stal odjezd, příjezd, návrat. Cestopis je současně vždy psán ve vztahu k předchozímu, staršímu pretextu, i když se jedná o objev nové země.

Ať je autor kdokoliv, ve svém cestopise nechává téměř vždy promlouvat botanika, geografa, mořeplavce, ambasadora, poutníka, dobrodruha, spisovatele atd., který onu zemi navštívil před ním či o ní něco napsal. Citování z jiného, všeobecně dobře známého textu usnadňuje čtenáři lépe si představit neznámou exotickou zemi. Přiblížit vizuálně, smyslově či dojemově cizí je jednou z hlavních funkcí intertextuality cestopisu a exotické literatury vůbec. Odkazy k odborné literatuře dodávají cestopisu věrohodnost i didaktický ráz. Oprava omylů, kterých se dopustil předchozí návštěvník (např. korekce toponym), je jedním z častých postupů cestopisu. Cestopis je tvořen z komentování, opravování, potvrzování, citací, aluzí, odkazů k předešlým textům.

Spisovatelé se většinou seznámili s reáliemi cizích zemí ještě před svým odjezdem, a tak je ani ve svých denících nepopisují. Nešlo jim ani o to, seznámit čtenáře se způsobem života a zvyklostmi daných zemí. Jejich cesty byly spíše literárními poutěmi, spisovatele do oněch krajů lákalo především to, co o nich bylo v krásné literatuře napsáno. Vydávali se hledat a ověřovat si pravdivost této literární skutečnosti. Ve svých zápiscích se svěřují s dojmy, které na ně udělala navštívená místa a památky v souvislosti s tím, co se o nich už napsalo, a tak nepřinášejí nové zprávy o exotických zemích, nýbrž především osobní zážitky a dojmy.

Pro cestopisy je charakteristické množství intertextů z cizí kultury a slovesného umění. Tyto intertexty jsou dokonce někdy v původním jazyce. Proniknutí cizího, někdy jazykově nesrozumitelného intertextu do evropského diskurzu vytrhává čtenáře z vlastního kulturního rámce. Záměry autora mohou být různé: například vytváření pitoreskní kulisy nebo naopak snaha o autenticitu či o obohacení domácího literárního prostoru.

Během 19. století se forma cestopisu ustálí a stane se novým literárním žánrem, na jehož zrodu se podílel Chateaubriand. Deníky z cest jsou psané v první osobě a mají autobiografický ráz, autor v nich mluví především o sobě, svých zážitcích, příhodách

a pocitech. Jednotu cestopisu tvoří prožitek subjektu, který vypráví o své cestě. Přímá zkušenost je obohacována elementy z „knihovny cestovatele“. Spisovatel si může dovolit přeskakovat z jednoho tématu k druhému: po úvahách o náboženství dané země může následovat popis krásných cizinek, anekdoty, záznamy o kulturních zvycích, počasí atd.

Tyto deníky stojí stranou významných děl dotyčných spisovatelů a byly považovány v jejich spisech za kuriozitu. Nejsou příliš známé také pro svůj nepropracovaný styl. Formální svoboda v psaní jim totiž často ubírá na kvalitě a přesnosti výpovědi. Jako příklad cestopisné literatury můžeme uvést Stendhalovy knihy vzniklé z návštěv Itálie *Rome, Naples et Florence* (1817, Řím, Neapol a Florencie), *Promenades dans Rome* (1829, Římské procházky) či *Mémoires d'un touriste* (1838, Turistovy vzpomínky) či pozdější *Tra los Montes* (1843) Théophila Gautiera, záznam z cesty do Španělska podniknuté v roce 1841.

V Čechách začaly cestopisné deníky po dlouhé odmlce znovu pomalu vycházet od počátku 19. století. Prvním autorem cestopisného deníku byl Milota Zdirad Polák (1788–1856). Jeho čtyřdílná *Cesta do Itálie* je považována za první dílo obrozenské prózy nejen rozsahem, ale také obsahem. Poprvé vyšla v prvním ročníku *Dobroslava* v roce 1820, vycházela časopisecky až do roku 1822. Itálii Polák poznal v roce 1815. V roce 1808 totiž dobrovolně vstoupil do vojska proti Napoleonovi, a tak procestoval téměř celou Evropu. Itálii však navštívil ještě jednou ve 20. letech. Polák ve své *Cestě* nevnímá Itálii jako zvlášť exotickou zemi, nepředstavuje pro něho ani zemi zaslíbenou či ráj. Jeho popis Itálie je velice reálný a klasicistní. Navíc se snaží zachytit každodenní život Italů. Všechny tyto rysy *Cesty do Itálie* předznamenávají moderní cestopis.

Cizí země lákaly také největšího představitele českého romantismu Karla Hynka Máchu (1810–1836). Vydal se 4. srpna 1834 se svým přítelem Antonínem Strobachem do Itálie. Šli pěšky a vedla je touha poznat Benátky, které v té době měly téměř mytickou pověst. Jejich cesta vedla z Prahy přes Linec, Innsbruck a Brennerský průsmyk do Benátek, odtud do Terstu, a pak přes Lublaň, Štýrský Hradec a Vídeň zpět. Zajímavé je, že Máchova trasa se na začátku a na konci kryla s trasou Polákovou. Byla-li to náhoda či důsledek toho, že Mácha před odjezdem četl Polákovu *Cestu do Itálie*, zůstává otázkou.

Z Máchovy cesty vznikl tzv. *Deník na cestě do Itálie*, obsahující šestnáct stran, objevený teprve v roce 1904 Ludvíkem Kubou a vytištěný poprvé v roce 1910. *Deník* je věcný, převládají v něm místní a časové údaje, názvy měst, oblastí a jména lidí, které



při cestě oba poutníci potkali. Mácha spíše líčí průběh cesty než osobní dojmy a pocity, popisy krajiny či jakékoliv příhody či anekdoty z putování. *Deník* je sled stručných poznámek v krátkých jednoduchých větách bez jakýchkoliv přívlastků. Mácha si také nevedl deník za účelem vydat ho tak, jak ho spontánně psal, jak uvádí autoři Komentáře *Deníku na cestě do Itálie ve Spisech Karla Hynka Máchy*:

Podle celkového vzhledu i povahy autografu, který působí dojmem souvislého záznamu, soudíme, že nejde o bezprostřední zápisky, nýbrž že *Deník* je nedokončená redakce, kterou Mácha pořídil až po návratu z cesty a jejíž některé záznamy nepochybně měly být ještě dále zpracovány.<sup>94</sup>

Do Itálie se Mácha se svým přítelem dostal 20. srpna. Jejich tamější pobyt v podstatě zabírá nejmenší část *Deníku*. Příchod do Benátek Mácha popisuje takto:

24. Vyšli v pět hodin. Snídali polívku a holbu vína. Měli vypito 82 žejdlíků. Jeli s vozem. Přišli do Mestre. Jeli na barce. Ponejprv viděli Benátka. Slaná voda. Vlaši šidili. Vjeli v Benátka. Šli po městě. Poprvé Markusplatz. Ó Venezia, Venezia! – Ponte Rialto. Procesí.<sup>95</sup>

Hodnota *Deníku na cestě do Itálie*, stejně jako hodnota ostatních Máchových deníků (*Deník* z roku 1835), spočívá v tom, že představovaly základ či materiál, z něhož autor později čerpal při psaní svých básní či prozaických děl: „Jednotlivé postřehy a prožitky včetně jejich slovní formulace přitom často beze změn přecházely do textů literárních, měnily se v básnické obrazy a podstatně se podílely na životnosti a konkrétnosti Máchova vidění světa.“<sup>96</sup>

Poznání Itálie se přímo promítá do *Cikánů*, které Mácha chtěl vydat v roce 1836. Román byl však cenzurou zastaven a vyšel až posmrtně v roce 1851 v *Lumíru*. Mladý cikán opouští Benátky, kde prožil velkou část svého života. Vydává se do Čech na Kokořínsko, kde se narodil, touží poznat pravdu o své tajuplné minulosti, o svém dětství. Román je tedy poutí, cestou za domovem, odehrává se v cikánově rodné krajině. Tato krajina rytmičuje příběh, je proměnlivým leitmotivem, kulisou, do níž se promítá duševní stav hrdiny. Má podobu rodné, utěšivé krajiny, která se však často proměňuje v krajinu lhostejnou a zákeřnou.

---

<sup>94</sup> Mácha, Karel Hynek: *Literární zápisky, deníky, dopisy*, Spisy K. H. Máchy, Praha, Odeon 1972, s. 465.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 271.

<sup>96</sup> Kolektiv autorů: *Lexikon české literatury* 3, Praha, Akademie 2000, s. 34.

Oproti evokaci známé české krajiny působí Benátky ve 14. kapitole velmi exoticky, tvoří výrazný protiklad Kokořína a jeho svébytného přírodního rázu. Popisy italského města jsou vcelku podrobné a přesné, Mácha používá italské místní názvy: „tak jsme přišli až do Canale grande“<sup>97</sup> – „dovedla ho až na Piazza di san Marco“ (tamtéž, s. 310) – „cizinci vystoupili z loďky u Dogany a já jsem plul k přístavu. Vjel jsem v průpluj mezi Palazzo ducale a vězení pod Most vzdechů“ (tamtéž, s. 312). Přes svůj krátký pobyt v Itálii básník vytváří sugestivní italský kolorit, který je na svou dobu (1836) velmi originální. Benátky představují pro cikána domov:

Já nejsem rodilý cikán; jsem z Vlach, z Mestre rodem a Venecia byla pro mne domovem. (...) Byl jsem gondoliérem. As dvacetiletý zamiloval jsem dívku venetskou a spokojený jsem se houpával v časích těch v loďce své pod Ponte Rialto.<sup>98</sup>

Benátky představují také nevlídné město, bludiště, v němž hrdina zoufale hledá svou milou, která mu utekla s cizincem. V zalidněném labyrintu se domáhá pravdy, bojuje se svou žárlivostí a pomstychtivostí. Italská epizoda je velice živá a dramatická, zpestřuje příběh o mladém cikánovi, který je prototypem romantického hrdiny a sám o sobě působí exoticky. Cikán je všude cizincem, žije svobodným kočovným životem, nikdy a nikde se nemůže začlenit do společnosti. Mácha si postavu cikána vybral také proto, že má velmi blízko k přírodě, v níž se nespoutaně toulá, nemaje nikde pevné kořeny: „Venecia! byla mu poslední myšlenkou a jeho hrobem cizí bude země.“<sup>99</sup>

Mácha je jedním z prvních českých romantických básníků, který se vydal na literární pouť za poznáním „exotické“ Itálie. Z této cesty si tedy odnesl pro svou tvorbu řadu podnětů, námětů a zážitků, které díky jejich místnímu koloritu můžeme považovat za exotické motivy v jeho díle.

Cestování za „exotikou“ do evropských zemí mělo v českém prostředí větší tradici než mnohem nákladnější a složitější zámořské cesty. V tomto směru jednou z vybraných zemí byla Itálie, jak už doložila *Cesta do Itálie* Miloty Zdirada Poláka, která patří mezi největší a nejpropracovanější cestopisy české literatury. Itálii navštívili později Kollár a Neruda, kteří tak zakládají tradici českého vztahu k této zemi, jak později dokládá celá řada českých spisovatelů i historiků jako J. S. Machar, F. X. Šalda, Z. Kalista, J. Deml. K dalším častým evropským zemím patřilo Rusko, jak dosvědčují

<sup>97</sup> Mácha, Karel Hynek: ... a jen země je má, Praha, MF 1973, s. 310.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 309.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 314.

*Obrazy z Rus* (1843–1846) Karla Havlíčka Borovského či pozdější *Listy z Nižního Novgorodu* (1896) Viléma Mrštíka.

Únik či útěk z průměrnosti, z nudného každodenního života do mnohem smysluplnější a plnohodnotnější skutečnosti probíhá v první polovině 19. století dvěma způsoby. Jde o útěk vymezený místně, často do dalekých a neznámých zemí, nebo o útěk vymezený časově, nejčastěji do minulosti. Vzdálený čas a prostor totiž představují až jakousi nekonečnost. Proto například středověk tolik poutal spisovatele, jako byl Victor Hugo. V Orientu, na rozdíl od Španělska a Korsiky, se právě snoubí tyto dva způsoby úniku. Fascinace původem lidstva, který se váže k jistému primitivismu, přitahuje básníky k Orientu, který v 19. století začíná být díky vědeckým pokrokům považován za kolébku lidstva. Toto postavení měla dlouho Itálie a její antický Řím, ale romantici odmítali klasická, racionální pravidla a klasický koncept krásy, v němž vyrůstali. Orient je vábil také svou exotičností, představoval pro evropské spisovatele zjevení.

### **Orient jako literární fata morgána**

Vymezit, kde se Orient přesně zeměpisně nachází, je nemožné. Jeho obraz lze charakterizovat jako literární fata morgánu romantických umělců, která svedla nejen spisovatele a básníky, ale i malíře či sochaře 19. století. Francie v této době pokračuje ve své koloniální expanzi (dobyť Alžíru v roce 1830). Řecko, na jehož straně stojí západní Evropa, usiluje o návrat ke své národní identitě. Řekové se bouří proti turecké okupaci trvající od 15. století. Nadšení evropských států je tak velké, že mnozí, mezi nimi i anglický romantik lord Byron, vstupují po boku bojujících Řeků do válečného konfliktu.

V oblasti vědy jsme svědky velkého rozvoje orientálních oborů doprovázeného skutečnými objevy. V roce 1822 François Champollion rozluštil egyptské hieroglyfy, sanskrt přestává být záhadou a rozvoj věd umožní překlady nejvýznamnějších indických a íránských literárních děl, arabská a před-islámská literatura je středem zájmu a díky překladům je také dostupná. V oblasti archeologie jeden objev stíhá druhý. Evropa poznává nové kapitoly lidských dějin, které zpochybňují dosavadní striktní koncepci židovsko-křesťanského a řecko-římského původu evropské civilizace. Snad proto básník Gérard de Nerval mluví o Orientu jako o *mateřské půdě* (terre maternelle).

Orient, pod který se tehdy neurčitě zahrnoval Alžír, Egypt, Palestina, Jeruzalém, Libanon, Sýrie, Turecko, Řecko aj., je středem zájmu a příčinou nadšení nejen vědců, ale i veřejnosti. Od 18. století do počátku 19. století bývají pod názvem Orient zahrnuté biblické země a Indie. Sblížení dvou světů je pro Evropu natolik plodné, že můžeme mluvit o tzv. „orientalismu“.

Tento fenomén byl podrobně analyzován v již zmíněné knize Edwarda W. Saida *Orientalismus* především jako vymyšlený konstrukt a diskurz vzniklý v Evropě a prosazující se jak v oblasti vědních oborů, ideologie a politiky, tak umění. Je tedy výrazem osobní představy:

Orient si totiž Evropané vytvořili téměř zcela ve svých představách. Již od antických dob byl zvláštním prostorem plným romantiky, exotických bytostí, znepokojivých vzpomínek, přízračných krajín a pozoruhodných zážitků.<sup>100</sup>

Pro spisovatele a básníky představuje Orient oázu nových literárních možností. Najednou jsou adjektiva orientální a exotické chápána jako synonyma. Orient byl ale atraktivní rovněž tím, že nabízel literární a estetické možnosti, jak poznamenává Said, má povahu literárního toposu:

V systému orientalistických poznatků představuje Orient spíš než místo *topos*, tedy soubor odkazů a charakteristik vycházející do značné míry z citátů, textových fragmentů, citací děl na téma Orientu a představ nebo jejich kombinace.<sup>101</sup>

Romantický básník, trýzněný moderním životem v šedé evropské metropoli, potřebuje načerpat novou uměleckou inspiraci, nové zdroje a motivy, ale hlavně ho přitahuje nový druh „krásy“. Orient mu nabízí divoké milostné příběhy, malebnou krajinu zalitou sluncem, kolorit, barvy, nově objevenou kulturu, která je mu současně blízká i vzdálená. Orient se nezrcadlí v dílech realisticky, projevuje se spíše jako imaginární a literární vize, jako fata morgána na evropské literární poušti. Orientální realie jsou většinou popsány podle klišé a stereotypů – romantického spisovatele totiž nezajímá pravdivost, ale sen, představa, za níž se vydal a žene.

Do kouzelné orientální zahrady se jako jeden z prvních vydal René de

---

<sup>100</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*, cit. vyd., s. 11.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 203.

Chateaubriand, jehož „sebestředné orientální memoáry“<sup>102</sup> jsme výše zmínili. Jeho motivace byla kulturní, historická a hlavně křesťanská, toužil poznat biblická místa jako Jeruzalém či Betlém, kde se narodil Kristus. Na jeho práci navazovali další romantičtí spisovatelé a cestovatelé: „Nervalova vlastní cesta do Orientu byla podobně zprostředkována cestou Lamartinovou, a ta zase cestou Chateaubriandovou. Stručně řečeno, nárůst orientalistických poznatků probíhal do značné míry formou citací předchozích představitelů oborů.“<sup>103</sup>

Dílo Victora Huga dokazuje, nakolik Orient mohl být literárním podnětem. Hugo totiž nikdy nenavštívil žádnou zemi severoafrického kontinentu, a přece napsal dvě věhlasné básnické sbírky *Zpěvy východní* (1829) a *Listy podzimní* (1831). Jak sugestivně Hugo evokuje orientální atmosféru, si můžeme ukázat na básni ze *Zpěvů východních*, kterou Vrchlický přeložil v roce 1874 ve výboru *Básně* pod názvem *Svit Luny*:

Svit luny jasný byl a hrál si na vlnách.  
Tu vedle altanu se okno otevírá,  
a do vln přívalu sultánka mladá zírá,  
kol černých ostrovů proud bílé mlhy táh.

Cítera vypadla jí z rukou. – Tesknou duší  
naslouchá v dálku... ha! Ký zvuk to letí sem?  
zda turecký to člun od Kosu v běhu svém,  
snad řecký archipel tartarským veslem buší?

Kdo ruší moře klid kolem serajlu paní? –  
Ne černý kormorán, jejž houpá příboj vln,  
ne se zdí kameny, ne koráb zboží pln,  
jenž se vesly pomalu loudí mořskou plání;

To těžké pytle jsou – zda nejímá tě strach?  
slyš vzdechy! – otevřel se jícen jejich tmavých,  
cos tam se koulelo tak jako lidské hlavy...  
Svit luny jasný byl a hrál si na vlnách.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 203.

<sup>104</sup> Vrchlický, Jaroslav: *Básně Viktora Huga*, Praha, Tisk a náklad dra. Ed. Grégra 1874, s. 49–50.

Na této básni vidíme, co tvořilo běžné prvky či všeobecnou podobu orientalismu. Vypráví o trestu, který Turci ukládali vzbouřeným Řekům: odsouzení k smrti byli v pytlích vhazováni do moře. Krutost zvyku kontrastuje s tichem krajiny ozážené měsíčním svitem. Exotika prostředí je navozována názvy Kos (řecký ostrov), adjektivy označujícími cizí země (turecký, řecký, tartarský) a exotickými slovy (sultánka, citera či serail nebo kormorán).

Jsou to slova nesugerující pouze orientální atmosféru, ale přinášející s sebou i představy zvyků a tradic této oblasti. Atmosféra básně je tíživá, její napětí je tvořeno kontrastem mezi noční měsíční krajinou a krutostí barbarského trestu. Obraz nočního moře s ostrovy, prostoupeného hrou jasu a stínů, vyvolává pocit záhady a mystéria. Hugo tedy využívá dobová schémata a klišé pro vytvoření orientálních kulis.

Pitoresknost, místní kolorit, exotická slova, napětí, ohromování smyslů a kontrasty jsou hlavními prostředky básní, povídek a románů, ale i maleb inspirovaných orientálním světem. Vrchlický v předmluvě k Hugovým *Básním* říká:

Bohatá ornamentika historická a mytologická, podrobné vylíčení i všech vedlejších a naoko nepatrných předmětů, řady překvapujících otázek, náhlé výbuchy podivu a vášně, smělé rozlušťování záhad, jistota, kterou jen pravý genius vládne, šeré polosvětlo, střídající se s náhlými záblesky moře – to vše odívá poezii Victora Huga v háv království nádhery.<sup>105</sup>

Jedním z nejdůležitějších motivů děl čerpajících z Orientu je smyslovost, tělesnost či nahota: harémy sultánů, břišní tance a polonahé tanečnice. Malíři Delacroix či Ingres tvoří v tomto období 19. století obrazy odalisek. Nahota symbolizuje hledání čistoty a původnosti člověka, vztahuje se k primitivismu, k přenesenému mýtu urozeného divocha, jde o návrat k původním lidským touhám a čistým vášním, které nejsou zatížené hříchem. K těmto prvkům se váže také kult přirozené orientální krásy, ať je to krása fyzická či krása krajin, moře, pouští a oáz zalitých téměř posvátným tichem. Dalším charakteristickým rysem Orientu je přepych, luxus a okázalost paláců, měst, oděvů a šperků vezírů a sultánů.

Orient také vábí básníky svým mysteriem. Některé východní obyčeje jsou pro evropské básníky tajemstvím, a tak lépe svádějí jejich i čtenářovu fantazii, počínaje islámskou vírou, harémy, záhadnými pouty živých lidí s mrtvými, existencí duchů džinů, kteří jsou schopni nechat zmizet celé paláce, a konče legendami a

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 8.

Šeherezádinými pohádkami s nadpřirozenými jevy. Množství dalších prvků dokazuje, že Orient není pouze krutý a smyslný, ale také duchovní a nábožný.

Generace Hugových současníků se nechala inspirovat Orientem a jeho reáliemi, jak dokládají díla řady autorů. Najdeme mezi nimi veršovaný příběh *Namouna* (1832) Alfreda de Musset, deník *Voyage en Orient* (1835, Cesta do Orientu) Alphonse de Lamartine či pozdější *Voyage en Orient* (1851) Gérarda de Nerval. V tomto cestopise, majícím až románovou podobu, spojuje básník dvě významné cesty – do Vídně a později do Egypta. Také Gustav Flaubert po sobě zanechal orientální cestopis *Voyage en Egypte* (posmrtně 1991, Cesta do Egypta). V letech 1849–1851 navštívil Egypt s přítelem Maximem Du Camp. Po návratu z cesty, ještě než začal psát *Paní Bovaryovou*, dal Flaubert svým zápiskům podobu deníku, z něhož později hojně čerpal. Said se nad cestopisy těchto spisovatelů pozastavuje:

Lamartine, Nerval a Flaubert zobrazují Orient prostřednictvím přetlumočení kanonického materiálu, jehož estetický záměr je schopen vyvolat zájem čtenáře. (...) Přes všechnu svou výjimečnou individualitu i v tomto případě skončí autorova vůle u poznání (...), že pouť je koneckonců pouze jistým druhem nápodoby.<sup>106</sup>

Vidíme, že tento způsob využití exotických látek ve službách romantismu se mírně liší od jejich předchozích zpracování, například v Chateaubriandově díle. Zbývá otázka, zdali tato romantická podoba exotismu neztrácí svůj původní rajsý charakter a filozofický rozměr. Stává se spíše atraktivním literárním námětem, který nesměřuje za žádným vyšším ideálem, neprosazují se v něm duchovní aspirace básníka či spisovatele. Orientální exotismus představuje však pro literaturu *ráj* přitažlivých a svůdných motivů v době, kdy se ostatní prostředky zdály vyčerpané.

V druhé polovině 19. století s nástupem realismu získává exotismus ve francouzské literatuře novou podobu. Vytváření poetického, imaginárního a atraktivního obrazu exotických krajů je vystřídáno konkrétním zájmem o exotické reálie a dějiny a je kladen důraz na autentičnost. Jako příklad nám může posloužit rozsáhlý román Gustava Flauberta *Salambo* z roku 1862. Toto dílo se dá charakterizovat jako „archeologický román“, který vykresluje život v Kartágu ve třetím století před naším letopočtem. Navíc Flaubert, aby podal věrný obraz orientálního prostředí, navštívil na několik měsíců v roce 1858 Alžír a Tunisko.

---

<sup>106</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*, cit. vyd., s. 203.

S básníky druhé poloviny 19. století přicházejí tendence, které tématu exotiky dávají novou podobu a zaměření.

### c. Tahitský mýtus jako námět a motiv

Tahitský mýtus, který s sebou v 18. století přinášel filozofické zaměření, je od počátku 19. století zredukován na námět či na pouhý motiv romantických básní a povídek. V Chateaubriandově díle se Tahiti objevuje velmi zřídka a je dědictvím literatury. O tichomořském ostrově se zmiňuje v *Duchu křesťanství* (1802), který vyšel třicet let po Bougainvillově *Cestě kolem světa*, na niž právě navazuje. Ve čtvrté části své knihy popisuje Chateaubriand křesťanské obřady a bohoslužby, které srovnává se zvyky jiných náboženství a s pohanskými rituály z různých zemí. V druhé knize najdeme krátkou kapitolu zvanou Otaïti, která je věnována pohřebním obřadům na ostrově. Chateaubriand při této příležitosti popisuje také krásu tichomořského pobřeží:

Když mořeplavci poprvé vpluli do Tichého oceánu, spatřili v dále rozprostírající se vlny, které věčně laská vonný vánek. Brzy uprostřed nekonečna se vztyčily neznámé ostrovy. Palmové háje spolu s velkými stromy připomínajícími vysoké kapradí pokrývaly pobřeží až k mořskému břehu do amfiteátru: modré vrcholky hor vznešeně korunovaly lesy. Ostrovy obklopené korálovým prstencem vypadaly, že se houpou jako zakotvené lodě v přístavu uprostřed nejkldnějších vod: důvtipnému starověku by se zdálo, že Venuše zavázala svůj pás kolem těchto nových Kyter, aby je ochránila před bouřemi.<sup>107</sup>

Tento popis tahitského pobřeží je literární výpůjčkou, téměř kopií Bougainvillovy *Cesty kolem světa*. Najdeme v něm podobné motivy krásy přírody, pobřeží popsané jako amfiteátr, pojmenování Nová Kytera atd. Je zde však patrné Chateaubriandovo básnické zpracování: zpomalený rytmus, mnohé aliterace atd., tvoří rajskou atmosféru plnou něhy a lásky. Kapitola o Tahiti v *Duchu křesťanství* je zasvěcená rituálům spojeným se

---

<sup>107</sup> „Lorsque les navigateurs pénétrèrent pour la première fois dans l’Océan Pacifique, ils virent se dérouler au loin des flots que caressent éternellement des brises embaumées. Bientôt, du sein de l’immensité, s’élevèrent des îles inconnues. Des bosquets de palmiers, mêlés à de grands arbres qu’on eût pris pour de hautes fougères, couvraient les côtes et descendaient jusqu’au bord de la mer en amphithéâtre: les cimes bleues des montagnes couronnaient majestueusement des forêts. Ces îles, environnées d’un cercle de coraux, semblaient se balancer comme des vaisseaux à l’ancre dans un port, au milieu des eaux les plus tranquilles: l’ingénieuse antiquité aurait cru que Vénus avait noué sa ceinture autour de ses nouvelles Cythères, pour les défendre des orages.“ In Chateaubriand, René de: *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, Paris, Gallimard 1978, s. 910.



smrtí. Chateaubriand popisuje místo, kam se vystavovalo tělo mrtvých, tzv. *Morai*. Pasáž končí nářky Tahit'anky u jednoho *Morai*, které se rozléhají po celém pobřeží.

Další zmínku o Tahiti, která je výsledkem intertextuality, najdeme v předmluvě k cestopisu *Voyage en Amérique* (1827). Chateaubriand v ní shrnuje všechny objevitelské cesty po světě. Krásu a šarm Tahiti přirovnává k antickému Řecku, ale popisuje také, jak se ostrov lásky změnil vinou misionářů v puritánské místo:

Otahiti ztratilo své tance, chóry, smyslné zvyky. Krásné obyvatelky nové Kytery, možná příliš vychvalované Bougainvillem, se dnes staly pod svými chlebovníky a elegantními palmami puritánkami, které chodí ke kázání, čtou Písmo s metodistickými misionáři, vedou spory od rána do večera a vykupují s velkými obtížemi příliš velkou veselost svých matek. Na Otahiti se tisknou Bible a asketická pojednání.<sup>108</sup>

Na počátku 19. století je Tahiti v literatuře přítomno velmi sporadicky, pouze v několika zmínkách přebraných z předchozích knih. V těchto narážkách jako by se vytrácela Bougainvillova euforie či radost z rajskeho charakteru tichomořského ostrova. Pacifik je v tomto období poněkud v ústraní oproti zemím, které proslavují nové archeologické výzkumy, jako například Egypt. Tahiti obestírá smutek, který se bude šířit dál.

Najdeme to například v Hugově básni *La Fille d'Otaïti* (Dívka z Otahiti), napsané v lednu 1821<sup>109</sup>. Mladá Tahit'anka v ní prosí milovaného námořníka, který musí druhého dne odplout zpátky do vlasti, aby ji neopouštěl nebo aby si ji vzal sebou. Ale když za úsvitu loď odplouvá, dívka se nepřišla se svým milovaným cizincem ani rozloučit, naopak navždy zmizela. Báseň je psaná v ich-formě, mladá Tahit'anka promlouvá přímo ke svému milenci, který však na její zoufalé prosby a naléhavé otázky neodpovídá. Ticho z jeho strany zesiluje její beznaděj a napětí básně. Je tady navíc silný nepoměr mezi oběma milenci: dívka dala cizinci vše, nakonec i svůj život, zatímco on ji miloval pouze po dobu zastávky na ostrově.

---

<sup>108</sup> „Otaïti a perdu ses danses, ses chœurs, ses mœurs voluptueuses. Les belles habitantes de la nouvelle Cythère, trop vantées peut-être par Bougainville, sont aujourd'hui, sous leurs arbres à pain et leurs élégants palmiers, des puritaines qui vont au prêche, lisent l'Écriture avec des missionnaires méthodistes, controversent du matin au soir, et expient dans un grand ennui la trop grande gaieté de leurs mères. On imprime à Otaïti des Bibles et des ouvrages ascétiques.“ In Chateaubriand, René de: *Œuvres romanesques et voyages II*, cit. vyd., s. 648.

<sup>109</sup> Báseň vyšla nejprve 7. dubna 1821 v *Les Annales de la Littérature et des Arts*, poté ji Hugo zařadil do sbírky *Ódy IV*, obsahující básně z let 1819–1827.

Od příjezdu milence, který je označován slovem „l'étranger“ (cizinec), je jasné, že jednoho dne bude muset odjet, vrátit se do své vlasti, na svůj „île inconnue“ (neznámý ostrov). Zatímco dívka je od počátku „odsouzena“ k tomu, že zůstane na ostrově opuštěná, sama se svým žalem. Hugo kombinuje dvě tradiční témata: promluvu či řeč divocha k Evropanovi s klasickým tématem sentimentální literatury opuštěné milenky. Postava svůdné a lascivní Tahit'anky se v Hugově básni proměňuje v citlivou a neutěšitelnou dívku, vyjadřující elegickým tónem své trápení a bolest. Básník tak dává tahitskému mýtu nový *tragický* rozměr, zvýrazňuje dramatický aspekt kontaktu mezi Evropany a Tahit'any.

Tropickou přírodu tichomořského ostrova Hugo pouze „načrtává“ či sugeruje. Vytváří jednoduché „abstraktní kulisy“, v nichž najdeme velmi málo exotických motivů, nic, co by bylo tahitské: „des fleurs, des palmiers“ (květiny, palmy), „l'humble bananier“ (prostý banánovník), „nos bois solitaires“ (naše odlehlé háje), „les bois, les rives“ (háje, pobřeží) atd.<sup>110</sup>. Motiv lesů či hájů Hugo nejspíš převzal z Chateaubriandovy *Ataly*. V této první exotické idyle se milostné scény odehrávají právě v lesích americké divočiny. Chateaubriand byl velkým vzorem Victora Huga, jak dokazuje jeho výrok z mládí, kdy se rozhodoval, že bude spisovatelem: „Chci být Chateaubriandem, nebo ničím!“<sup>111</sup>

Hugova La Fille d'Otaïti, dnes téměř neznámá, se v 19. století stala modelem či šablonou polynéské, ale také obecněji exotické idyly. Šablonu milostného příběhu mezi mladou Tahit'ankou a námořníkem či cizincem končící nešťastně a někdy až tragicky později využili například Pierre Loti či Paul Gauguin. Opera *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniho se zakládá na podobném příběhovém scénáři, byť v Japonsku.

Ve dvacátých letech 19. století se Tahiti objevuje také v české próze, ve volném pokračování Robinsonových příhod Josefa Aloise Franze *Příběhy Robinzona mladšího* z roku 1827. V této verzi plují Robinson a Pátek na „ostrovy Otahiatské“ (Tahiti), kde se prohlašují za Slované. Franz přebírá klasický exotický mýtus a mýtus urozeného divocha, jehož přirozenou dobrotu, pohostinnost a mravy hájí. Dokonce chválí i sporý způsob odívání: „Paní na Otahaitě mají to pohodlněji; obnažují se večerní dobou až na dolní díl těla a odvrhují všechno bez všech rozpaků.“<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Hugo, Victor: *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard 1964, s. 422–423.

<sup>111</sup> „Je veux être Chateaubriand ou rien!“ In Lagarde et Michard: *XIX<sup>e</sup> siècle – Les grands auteurs français*, Paris, Bordas 1985, s. 153.

<sup>112</sup> Citováno ve studii Robinson v Čechách. K českým adaptacím Defoeova Robinsona v 19. století, In *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Praha, Academia 2008, s. 299.

Malou zmínku o Tahiti můžeme najít také v povídce Gérarda de Nerval *La Pandora*, jejíž první část vyšla v roce 1854 v *Le Mousquetaire*, vcelku a samostatně poprvé až v roce 1921. Měla být pokračováním *Amours de Vienne*. Hlavní hrdina myslí v noci na vášnivě milovanou nezkrotnou Pandoru a upadne do bdělého snu či noční můry, z níž je však vysvobozen ztroskotáním na idylickém ostrově Tahiti:

Zdálo se mi najednou, že můj duch prorazil zemi a proplovuje přes korálové útesy Oceánu a purpurové moře tropů, byl jsem vyvržen na stinné pobřeží ostrova Lásky. Byla to pláž Tahiti. Tři mladé dívky stály kolem mne a pomalu mě přiváděly k sobě. Promluvil jsem k nim. Zapomněly už na lidskou řeč. „Zdravím vás, mé nebeské sestry,“ řekl jsem jim, usmívaje se.<sup>113</sup>

V tomto krátkém úryvku využívá Nerval celou řadu motivů, které v roce 1854 můžeme označit už za klasické či tradiční prvky tahitského mýtu. Pojmenování „ostrov lásky“ (l'île des Amours) je obměnou Bougainvillova názvu Nová Kytera. „Stinné pobřeží“ (la rive ombragée de l'île) je aluzí na vlhké klima ostrova a tři mladé dívky by mohly být bohyněmi, jak napovídá oslovení „nebeské sestry“ (mes sœurs du ciel) a fakt, že již nemluví lidskou řečí.

V odlišné podobě se Tahiti objevuje tři roky poté v *Revue française* (10. 5. 1857) v básni *La Genèse polynésienne* (Polynéská geneze). Její autor, parnasista Charles Leconte de Lisle, se narodil na Réunionu a po celý zbytek života v Evropě si zachoval nostalgii po tropické přírodě rodného ostrova. Exotická fauna a flóra je proto častým tématem a motivem jeho básní. Cizokrajnou vegetaci staví do protikladu k ohyzdnosti, šerednosti světa, který ho obklopuje.

Leconte de Lisle ve svých básních oživuje minulost a mýty zaniklých civilizací. Například námětem jeho *Poèmes antiques* (1852, Antické básně) jsou heroické mýty antického Řecka. V pozdějších *Poèmes barbares* (1862, Barbarské básně) zpracovává mytologii národů, které jsou z řecko-římského hlediska považované za „barbarské“, tedy cizí. Ve sbírce se objevují starodávné báje, nejčastěji spojené s náboženskou vírou, mimo jiné Egyptanů, Peršanů či skandinávských národů. Do této sbírky Leconte de Lisle zařadil báseň *La Genèse polynésienne* (Polynéská geneze), jejímž tématem je kosmogonický mýtus stvoření světa bohem Taaroa. Básník je věrný původní polynéské

---

<sup>113</sup> „Il me sembla alors que mon esprit perçait la terre, et, traversant à la nage les bancs de corail de l'Océan et la mer pourprée des tropiques, je me trouvai jeté sur la rive ombragée de l'île des Amours. C'était la plage de Taïti. Trois jeunes filles m'entouraient et me faisaient peu à peu revenir. Je leur adressai la parole. Elles avaient oublié la langue des hommes. „Salut mes sœurs du ciel“, leur dis-je en souriant.“ In Nerval, Gérard de: *Œuvres I*, Paris, Gallimard 1966, s. 355.

verzi, liší se od ní jen v několika málo detailech. Nevíme přesně, z jakého pramene čerpal, zda například z Moerenhoutovy knihy *Voyages aux îles du Grand Océan*, jisté však je, že báseň, podobně jako všechny ostatní, je založena na odborné dokumentaci. Básník spojuje poezii s historickou přesností. Tahitské legendy a etnografické publikace se tak stávají v druhé polovině 19. století materiálem přinášejícím řešení otázek původu člověka, umožňujícím najít „raison d’être“ a „raison de vivre“.

Mýty prostudované ve specializované literatuře Leconte de Lisle „přebásňuje“ a dokresluje detaily. Často užívá adjektivum „sauvage“ (divošský, divoký), klade větší důraz na „exotičnost“ těchto národů, vyzdvihuje jejich *nekulturnost*, *primitivnost* a *surovost*. Na rozdíl od romantiků však zavrhuje jejich pitoresknost a kolorit. Básník se odvrací od romantismu a je silně ovlivněn pozitivismem. Chce oživit způsob myšlení, umění, víru pradávných civilizací. Básně Leconte de Lisle svědčí o zklamání z přítomnosti. V mytologii archaických národů hledá podstatu vztahu člověka se světem. Moderní doba, v níž básník žije, nemůže přinést řešení těchto zásadních otázek o původu člověka. V jeho básních dominuje vztah mezi klimatem, krajinou a mentalitou daných národů. V mýtech je vše symbolem, alegorií, v přírodě má všechno filozofický rozměr, mystický smysl. Koncem 19. století začíná dominovat přesvědčení, že archaické náboženství mohou být významné pro pochopení smyslu lidského života.

V básni *Le Dernier des Maourys*<sup>114</sup> (Poslední Maor) je problematika původu člověka ještě důraznější. Leconte de Lisle využívá schéma promluvy divocha k Evropanům. Poslední Maor (Novozélandčan) vypráví historii Polynésanů, jejich migraci v Pacifiku z původního svatého ostrova Hawaiki, který je „kolébkou“ tichomořského národa, až po ostrov Nový Zéland a konečné vyvraždění a vymření ostatních Maorů po příjezdu „bělochů“. Leconte de Lisle zde otevřeně kritizuje ničivý dopad kolonialismu. Poslední Maor tento tragický osud vnímá jako fatalitu a přijímá ho:

Protože národy starodávného světa  
kvůli vaší přítomnosti, Běloši, zanikají;  
Protože vaše těžká noha je drtí a vyhlazuje;  
Ale pokud tomu Bohové chtěli, budiž! Ať z nich nezůstane nic!<sup>115</sup>

<sup>114</sup> Báseň vyšla 1. 8. 1889 v *Revue des Deux mondes*, poté ji Leconte de Lisle zařadil do sbírky *Derniers poèmes*, která vyšla posmrtně v roce 1895.

<sup>115</sup> „Puisque les nations de l’univers ancien / Se dispersent ainsi, Blancs, devant votre face; / Puisque votre pied lourd les broie et les efface; / Si les Dieux l’ont voulu, soit! Qu’il n’en reste rien!“ In Leconte de Lisle, Charles: *Œuvres II*, Paris, Les Belles Lettres 1977, s. 273.

Leconte de Lisle hledá v mytické minulosti hrdiny, které ve své době postrádá. Jednoho z nich nachází v postavě posledního maorského válečníka, kterému se podařilo přežít a zachovat si svou hrdost. Jako nový motiv se zde objevuje animálnost, krutost a kanibalismus Polynésanů a agonie jejich národa:

A nato starý Lidojed zaskřípal zuby,  
zakousl se do nás pohledem nenávisným a lačným,  
a pak prudce narovnav kolena a hřbet,  
odešel, s hlavou sklopenou a svěšenými pažemi.<sup>116</sup>

Ke konci 19. století je to spíše amorálnost, hrdost a krutost Tahit'ana, pohana a válečníka, která vábí Evropana. Je to dionýský obraz domorodce stojícího mimo dobro a zlo. V 18. století převládalo spojení Tahiti s rájem, volnou, nevinnou láskou a šťastným, prostým životem v harmonii s přírodou. Primitivismus spojený s exotismem se však v 19. století mění pod vlivem pozitivismu a Darwinových teorií evoluce: Tahit'an představuje článek v celém řetězu vývoje člověka jako takového a jeho *primitivní* duch poznamenaný přírodou rodného ostrova si zachoval něco z pradávných dob. Tahit'ani zastupují mládí lidstva, jsou bytostmi nabitými energií. Jejich mýty a legendy a způsob života pomáhají pochopit původ moderního člověka žijícího v evropských metropolích, jak to později dosvědčí výtvarné a literární dílo Paula Gauguina na přelomu 19. a 20. století.

---

<sup>116</sup> „Et le vieux Mangeur d'homme, alors grinça des dents, / Nous mordit d'un regard de haine et de famine, / Et, brusque, redressant les jarrets et l'échine, / S'en alla, tête basse et les deux bras pendants.“ Tamtéž, s. 274.

## 2. Druhá polovina 19. století v české literatuře: hledání slovanského ráje a příběhy z cizích světů

*Ohlašujeme slavnému publiku, že se tu dnes, jakožto při slavné pouti provozovati bude znamenitá komedie na provaze, na koni i na zemi, – pak opravdový jeden Indián z Otahitánských ostrovů, padesát tisíc mil odsud vzdálených, polykati bude židl-ée-vidličky a nože.*

Bedřich Smetana, Prodaná nevěsta

Zásadní zájem o cizinu se vzhledem k dějinnému a kulturně-jazykovému vývoji v Čechách projeví teprve od druhé poloviny 19. století, kdy spisovatelé a básníci začnou záměrně čerpat náměty z cizích prostředí. Úpadku českého národního a kulturního života po roce 1848 za Bachova absolutistického režimu se mnoho umělců snažilo čelit úsilím o otevření Prozatímního divadla (1862), založením pěveckého sdružení Hlahol, ustavením Svatoboru (střediska českých umělců v čele s Františkem Palackým) a také založením deníků a časopisů, které sehrály významnou roli v oživení české literatury.

Mýtus Tahiti se v tomto období české literatury neobjevuje, ale překvapivě malou zmínku o Tahiti najdeme v *Prodané nevěstě* Bedřicha Smetany, „nejnárodnější a nejlidovější české opeře“. V druhém výstupu třetího dějství v pochodu komediantů přijde na scénu Indián z „Otahitánských ostrovů“. Libreto opery začal Karel Sabina psát už kolem roku 1863 a v březnu 1866 bylo celé libreto i partitury dokončené, těsně před premiérou 30. května 1866. Kuplet principála ohlašující příchod komediantů byl však před prvním představením vyškrtnut. Jan Neruda dokonce protestoval proti pochodu komediantů, zdál se mu příliš frivolní, čímž by podle něj mohl provokovat Františka Josefa I. Konečný tvar opery se datuje z roku 1870.

Odkud Sabina znal „Otahitánské ostrovy“, nevíme. Jedním z pramenů mohly být *Příběhy Robinzona mladšího* z roku 1827 Josefa Aloise Franze, v nichž Robinson a Pátek navštěvují „ostrovy Otahiatské“. Každopádně v knize *Staropražští komedianti a jiné atrakce 1800–1850* (1944) Antonín Novotný uvádí, že bylo zvykem mít v cirkusovém či jiném potulném souboru komedianty z exotických zemí, ať už to byli černoši, Arabi, Indiáni aj. Tito „artisté“ buď skutečně pocházeli z cizích končin, nebo

byli tak namaskováni. Ke koloritu tohoto druhu lidové zábavy patřilo komolení názvů a původu exotických jedinců, jako v případě Indiána z Tahiti.

Exotismus se v českém prostředí v druhé polovině 19. století projevuje především v putovní do cizích krajů jak po Evropě, tak za Oceán. Cestování za účelem poznání, ať už po českých krajích či za hranice, se stalo v tomto období módní záležitostí, ale přinášelo také nezbytné zkušenosti. České spisovatele a básníky k tomu vedla kosmopolitní touha rozšířit si své znalosti o cizích zemích a snaha zapojit českou kulturu do soudobých světových uměleckých proudů. Co ovšem český umělec považoval za exotické? Spojoval tento pojem s mýtem o ztraceném ráji či s nějakými ideály, nebo pro něj znamenal pouhé dekorum?

Exotismus v české literatuře nabude zcela specifického charakteru, bude se k němu vázat hledání slovanských kořenů. V období krize identity se národ obrátí ke svým pradávným mýtům, z nichž se v průběhu 19. století zrodí idea společného původu a minulosti slovanských kmenů a národů. Takto sdílená minulost byla, jak už to s mýty bývá, spisovateli zidealizována a kladena za vzor. Někteří slovanští příbuzní, zvláště ti, kteří byli geograficky nejvzdálenější, působili svou „divokostí“ a svými odlišnými mravy exoticky. Exotika Dalmácie, Černé Hory či Krymu se posléze neoddělitelně spojila s ideou mytického původu českého národa.

Prvním z těch, kdo této ideji slovanství sloužil, byl Jan Kollár (1793–1852). Vedle svého celoživotního básnického díla *Slávy dcera* (1824) proslul svou rozpravou *O literárnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečnými slávskými* (1836). Hledal prapůvod českého národa, vypravil se dvakrát do Itálie za účelem slavistických studií. Z první cesty napsal *Cestopis obsahující cestu do Horní Itálie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko, se zvláštním ohledem na slavjanské živly roku 1841 konanou*. V tomto poněkud fantazijním cestopisu Kollár spojuje fikci, mýty a realitu a snaží se dokázat, že Itálie je kolébkou Slovanů: „Vendky (čili Venatky, Benátky, Bnetky, a zkažené mletky) dostaly jméno odtud, že nejprvnější a nejmnější obyvatelé těchto ostrovův a výsep byli Veneti čili Slávové.“<sup>117</sup> Tato koncepce vrcholí v Kollárově vědeckém díle *Staroitálie slavjanská*, která vyšla teprve posmrtně v roce 1853.

Kollárovu cestu do Itálie předcházela četba jak poezie, tak historie, podobně jako u francouzských spisovatelů a cestovatelů. Cituje například z Goetha či českého autora M. Z. Poláka. V jeho cestopise je silně cítit náklonnost k nižším společenským třídám a

---

<sup>117</sup> Kollár, Jan: *Cestopis*, Praha, J. Otto 1907, s. 127.

zaujetí pro demokracii. Srovnává Itálii, její města, přírodu a společnost i jednotlivce, s českými a slovanskými poměry.

Exotická tematika začne výrazněji vstupovat do českých literárních děl až v 70. letech. K zvýšenému zájmu o cizí světy přispělo několik dalších faktorů: nové překlady světové, především románské literatury první poloviny 19. století a rozvoj literárního života podpořený vznikem časopisů a deníků *Čas*, *Hlas*, *Národní listy*, které přinesly novou literární formu – fejeton.

#### **a. Fejetony Jana Nerudy a Vítězlava Háška**

Tradici českého fejetonu založil Jan Neruda (1834–1891). Jako novinář psal do kulturních a divadelních rubrik časopisů *Čas*, *Hlas* či *Lumír* a deníku *Národní listy*, do nichž začal přispívat fejetony, které v nich získaly exkluzivní místo. Napsal jich přes dva tisíce a podepisoval je trojúhelníkem. Fejeton si po Nerudovi osvojili další spisovatelé, a tak se stal v Čechách samostatnou literární formou.

Fejeton hraje v dobovém kontextu téměř revoluční roli. Umožňuje velkou svobodu ve vyjádření a ve způsobu psaní. Autor získává volnost otevřeně vyjadřovat své úvahy, své vlastní názory na aktuální události politické, společenské či tiskové a vedle toho líčí anekdoty, zajímavé a nevšední příhody lokální či cizí. Tato forma dovoluje autorovi libovolně vybírat a střídat své náměty a témata. Tón Nerudových článků je často bezprostřední, lehký, humoristický, někdy ironický, satirický, jindy vážný. Autor oslovuje přímo čtenáře, navazuje s ním kontakt formou rozmluvy. Fejetony, ať životopisné, o umění, kultuře, politice či o soudobé společnosti, četli snad všichni, byly nejoblíbenější ze všech žurnalistických forem. Nejoblíbenějšími se však staly cestopisné fejetony o neznámých a vzdálených zemích. Jan Neruda také jako první shromáždil své fejetony do knih *Pařížské obrázky* (1864) a *Obrázky z ciziny* (1872), v nichž zachycuje zážitky, dojmy a úvahy ze svých četných cest.

V šedesátých letech navštívil Neruda města, která v té době byla velice módní. V roce 1863 navštívil Paříž, pět let poté poznal i Benátky a Terst. Podnikl také mnohem odvážnější cestu do orientálních zemí: v roce 1870 se vydal až do Egypta. Jeho trasa vedla přes Balkán, Turecko a Palestinu. *Obrázky z ciziny* zachycují tyto dvě velké Nerudovy cesty do Itálie a Uher a na Blízký východ. K nejexotičtějším fejetonům v tomto souboru patří vyprávění o Káhiře nazvané *Masr El Kahira*, které je rozděleno do pěti částí.



Je zajímavé sledovat, jak se Jan Neruda vypořádal s exotikou orientálních krajů, kterou mohl poznat z literatury před svým odjezdem z Čech. K zemím, do nichž se vydal se svým přítelem Emanuele Kittlem, ať to byla Palestina nebo Egypt, se vážou starodávné mýty a legendy, důležitá období dějin lidstva a křesťanství. Proto také v 19. století do těchto oblastí cestovalo mnoho spisovatelů a básníků. Orient pro ně představoval svět, kde se jejich básnická fantazie mohla neomezeně a bujně rozvíjet.

Nerudův popis Káhiry však charakterizuje především velice střízlivý pohled na skutečnost a na obyčejný, každodenní egyptský život. Nedá se říct, že by propadl tzv. orientální romantice. Historie a mýty tvoří nejmenší součást jeho fejetonů. Dokonce prožívá zklamání – realita egyptského města neodpovídá jeho očekávání a orientální svět spíš demystifikuje: „Majitel některého krámu vyhodil – celý koš kostí a slupek. Smečka prašivých, nevýslovně hubených psů žene se po kořisti, ale již je mezi nimi malý kluk, ještě vychrtlejší a hladovější, a pere se s psy o každé sousto.“<sup>118</sup>

Neruda kritizuje současný politický a sociální stav, vládu muslimů, ale také nadvládu faraónů a utlačování lidu v minulosti. Popisuje káhirské ulice, bazary, mešity, kavárny, paláce, výlet k pyramidám, ale především si všímá lidí a jejich způsobu života. Srovnává to, co vidí, s tím, co si o Egyptu mohl přečíst či se doslechnout. Cituje z českých pramenů, vyvrací například to, co o Káhiře napsal Harant z Polžic. Jeho zpracování orientální tematiky se zcela liší od francouzských romantiků, neváhá se však svěřit se svými dojmy, či dokonce s okouzlením:

Velká část severního Egyptu leží před námi rozestřena jako velkolepý obraz, jako přepestrý, mistrovskou rukou vyšíváný koberec, a vše vidíme pouhým okem v kouzelné jasnosti. (...) a je nám tu stále, jako by nám vypravoval arabský bajkař kouzelné povídky své.<sup>119</sup>

Toto okouzlení však brzy pomine: „Nebe je tak jasně modré, vzduch tak balzámový (...) a nám uprostřed té dojemné krásy je tak neskonale smutno!“<sup>120</sup> Neruda hned naráží na skutečnost, která se podle něho nemůže ztotožnit s egyptskými mýty:

Plným proudem dere se sem kultura pokročilé Evropy (...) a lid sténá a pláče. (...) víme, že slavené mystérie nebyly mnohdy víc než blbou pověrou. Rovněž zesprostěla příroda. Slavné růžové zahrady obmezují se již jen na malé Fayum, papyrus a lotos skoro vyhynuly, keř

---

<sup>118</sup> Neruda, Jan: *Obrazy z ciziny*, Praha, Nakladatelé Kvasnička a Hampl 1923, s. 165.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 160–162.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 161.

balzámový zmizel zcela. Za to rozkládá se tabák, kukuřice, rýže, cukr a indigo a vynáší sedlákovy pot a pašety miliony.<sup>121</sup>

Neruda neváhá být velmi kritický a jeho popisy vykazují také značnou dávku osobní reflexe. To, co literatura dlouho tradovala jako krásné, básníka nepřitahuje: „Slavná Esbekieh, o níž celý svět ví a sní co o souhrnu báječných krás orientálních, kde možno se vesnit v kouzla *Tisíc a jedné noci*, mne nevábila.“ (Tamtéž, s. 173) Neuhranuly ho ani pyramidy: „Jaká obrovitá to pitomost, jaká zázračná kupa bezmyšlenkovitosti, jaký to do nebe tyčící, blbě do vůkolí pohlížející pomník královské svévole!“ (Tamtéž, s. 179) Neruda rád popisuje charakteristické detaily, místní kolorit je důležitou složkou jeho vyprávění. Například popisu ulic a hlavní třídy Muski věnuje celou jednu část svého fejetonu, aby evokoval atmosféru, která v Káhiře vládne:

Ulice jsou jako v Orientu vůbec velmi úzké, zcela nepravidelné, plné koutů, záhybů, a zřícenin. (...) V Muski je tlačeniště a chumeleniště od prvního ranního svítání až přes večerní soumrak. Někdy je přímo nemožno proniknout dál. Velbloudi a osli, koně a psi, lidé a vozy shluknou se do takového klubka, že není spásy, pokud vše nepřetne bič běhounův nebo bezohledný, ostruh a uzdy nešetřící jezdec. Hluk se valí tu jako věčný vodopád...<sup>122</sup>

Z Nerudových popisů se vytrácí obvyklá a tradovaná malebnost a krása orientálního prostředí a jeho fejetonem Masr El Kahira prostupuje především silné sociální zaujetí. Neruda odhaluje rub orientální romantiky, zachovává si střízlivý, realistický a bystrý pohled na život kolem sebe. Je příliš zaujat chudobou, bídou a nespravedlností, která v navštívené zemi vládne. Dá se říci, že toto sociální cítění se objevuje v cestopisné literatuře Blízkého východu poprvé. U francouzských autorů převládalo ohromení dějinami, uměním a mýty, a přitom současnost v podstatě šla stranou, dokonce i ve Flaubertově cestopisu z Orientu. Jejich etnocentrický pohled je navíc velmi výrazný, kdežto Nerudovy fejetony obsahují skutečnou *exotiku*, tedy aktuální autentické cizokrajné prvky, které vynikají svou jinakostí. Některé výjevy a jeho silné sociální cítění mu brání psát o čarovné kráse Orientu. Přiznává:

---

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 161–162.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 163.

Již milejší mně byla vyjížďka k Bulaku, nilskému přístavu Kahýry, kde možno studovat lid sám. (...) Zde se scházejí dělníci z továren, pracující z donucení, plavci nilští, donucení stavěči silnic, bydlící jen v děrách zemských, pak sedláci unaveni, touží po opíti se...<sup>123</sup>

Neruda ve fejetonu o Egyptě razantně odsuzuje sociální nespravedlnosti, odhaluje propast mezi chudými a bohatými a upozorňuje na mylné představy, které Evropané mohou mít o situaci v této tzv. bájně zemi Orientu:

Podívejme se zde trochu blíže na ty „regenerátory“ Egypta, o jejichž civilizátorských snahách Evropa tak mnoho krásného čítá, jakými že jsou vlastně dobrodinci svého lidu! Přední z nich byl tedy Mehmed Ali. (...) Veškeré opravy jeho čelily jen k panovnickému a finančnímu prospěchu osoby jeho, (...) utlačoval lid egyptský sám dost a dost. (...) Nyní nemá lid již ničeho, praničeho...<sup>124</sup>

Nerudův přístup k exotice Egypta jako ve fejetonu Masr El Kahira se prosazuje v celých *Obrazech z ciziny*. Neruda nerozvíjí mýtus o kráse orientálních zemí, cílem jeho putování bylo poznat jejich nepřikrášlenou skutečnost, ne jejich bájnou a literární verzi, naopak na vše kolem sebe se autor dívá kritickým okem. Cílem jeho fejetonů je hlavně seznámit české čtenáře se skutečnou realitou orientálních zemí, kterými putuje.

Jak velký byl zájem českého publika o cestování a exotické země, dokládají například přednášky Emila Holuba. Po návratu ze sedmileté cesty po jižní Africe v roce 1879 uskutečnil do roku 1881 neuvěřitelných 120 přednášek. Neruda v jednom ze svých fejetonů zve české publikum na první Holubovo veřejné vystoupení. Tyto akce byly skutečnými společenskými událostmi, stejně jako výstavy exotických předmětů z cest.

Na tradici českého cestopisného fejetonu se podílel také básník Vítězslav Hálek (1835–1874). Ve statí *Kterak měli bychom cestovati*, otištěné v *Národní listech* (8., 15. a 23. července 1873), píše: „Cestování stalo se už požadavkem vzdělanosti moderní a stává se den ode dne požadavkem nezbytnějším. (...) Viděti jest zrovna heslem společnosti moderní.“<sup>125</sup> V jeho požadavku cestování se ovšem silně odráží idea slovanské vzájemnosti:

---

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 175–177.

<sup>125</sup> Hálek, Vítězslav: *Obrázky z cest*, Praha, SNKLHU 1958, s. 404–405.

Ale cestovati do zemí slovanských jest věcí nezbytnou. (...) Míti obrazy ze zemí slovanských chopené a zpracované s duchem, a k tomu duchem specificky českým, bylo by nám nesmírně dobrým a ještě snad více včasným.<sup>126</sup>

S tímto záměrem a cílem vykonal Hálek v 60. a 70. letech několik cest za poznáním slovanského jihu. V roce 1865 se vydává na Balkán a do Cařihradu. V paměti mu ale utkví především Černá Hora. „Zapomenutá a chudá země statečných horalů, v jejichž vytrvalém odporu proti Turkům spatřuje právem příklad a symbol slovanské nezdolnosti.“<sup>127</sup> Tak charakterizuje Hálkův přístup Dušan Jeřábek v doslovu k souboru Hálkových cestopisných textů nazvanému *Obrázky z ciziny* (1958).

Ve fejetonu *Na Černé Hoře*, který vyšel v *Národních listech* (12. a 18. 7. 1865), Hálek vyjadřuje obdiv k černohorskému „divokému“ a „prostému“ národu, jehož kvality idealizuje: „Bedra Černohorcova zastupují vše, co naše vozy vykonávají.“ (Tamtéž, s. 102) Zároveň se s tímto národem, který považuje za příbuzný, ztotožňuje: „Pravil jsem, že [jsem] z Čech ze zlaté Prahy; to dostačilo, že mně hned podávali ruce, že prý jsem jejich bratr Slovan.“ (s. 104) – „Nejsi-li Turek, necestuješ nikde bezpečněji než zde a neznám národa dobrosrdečnějšího a otevřenějšího než Černohorce.“ (s. 104)

Hálek nachází v Černé Hoře kořeny českého národa, jeho mytickou minulost, necestuje pouze v prostoru, ale také v čase, v dobách slovanské vzájemnosti: „(...) město to ještě nejméně ztratilo na svém rázu slovanském“. (s. 100) Hálkovy popisy míst, zdůrazňující osobní dojmy a pocity, nabývají až idylického charakteru. Setkáváme se s popisy nebo přirovnáními jako „je ti jako bys byl již v tiché domácnosti, u krbu, mezi svými“ (s. 100) nebo „[jsi] tu na první pohled jako uzavřen a od všeho ostatního světa odloučen“ (s. 100) či „přístav jeho jest okrášlen pěknými sady“ (s. 100).

Hálek vidí Balkán jako zemi původu Slovanů, proto tuto zeměpisnou oblast idealizuje. Dojmy a zážitky z této cesty a sblížení s jižními Slovany se stanou nedílnou součástí jeho díla – byly například impulzem pro vznik epické básně *Černý prapor* (1867).

---

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 410–414.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 419.

## b. Básníci a prozaici kolem časopisu *Lumír* a příběhy z cizích světů

*Držela jej pevně a zdálo se mu, že s ní letí tím velkým, mystickým, svatým Orientem, a ona múza a sibyla toho fantastického světa ukazovala mu a odhalovala celou minulost toho zašlého světa.*

Julius Zeyer

Časopis, v němž se nejvíc tiskly „příběhy z cizích světů“<sup>128</sup>, jak tento typ prózy nazval Miloš Pohorský, byl *Lumír*. Vycházel od roku 1851, ale fejetony a črty s exotickými náměty se v něm objevovaly teprve od 70. let a byly podepsány jmény Svatopluka Čecha, Františka Heritese, Serváce Hellera či Julia Zeyera. Časopis redigoval v letech 1877–1898 Josef Václav Sládek. Generace lumírovců, oslovená francouzským parnasismem, prosazovala svobodu básnické tvorby, především v rozšíření tematického obsahu literárních děl a snažila se o jejich světové zaměření. Kosmopolitismus usiloval o vykreslení co nejpestřejšího koloritu. „Tato díla, a vedle nich i řada dalších, působila hlavně exotičností motivů a přírodních scén tvořících pozadí vyprávěných příběhů.“<sup>129</sup>

Spisovatelé a básníci lumírovské generace se věnovali exotické tematice ve snaze přiblížit se světu za českými hranicemi. Jedním z cílů bylo poznat cizinu, čerpat z ní náměty a předat tuto zkušenost zvědavým a dychtivým čtenářům. K tomu jim elegantně a jednoduše sloužil pro svůj lehký styl a krátkou formu fejeton, navíc pravidelně vycházel v časopisech, které byly všem dostupné. „Snaha rozšířit látkově obsah literatury souzněla s úsilím pojímat český život v širších kulturních souvislostech i s úsilím dát literárním dílům co nejpestřejší kolorit.“ (Tamtéž, s. 258)

V kollárovské tradici slovanského bratrství pokračuje tvorba básníka Svatopluka Čecha (1846–1908). Posilovat jednotu českého národa a celého Slovanstva se stalo Čechovou velkou ctižádostí a hlavním tématem jeho literárních děl. Jako mnoho jiných spisovatelů této doby poznal „na vlastní kůži“ ostatní slovanské země. Vydal se roku 1874 na Krym, na Kavkaz a také do Cařihradu. Hned poté v *Lumíru* v roce 1875 vychází *Čerkes*, veršovaná novela inspirovaná cestou na Východ, líčící smutný příběh mladého kozáka pronásledovaného nešťastným osudem. Nedaří se mu ani v lásce k české dívce, ani ve vlastenecké snaze osvobodit potlačený čerkeský lid. Čechovy dojmy z cest se staly námětem jeho dalších prozaických děl: *Kresby z cest* (1884),

<sup>128</sup> Pohorský, Miloš: Diferenciace literatury v období nástupu dělnického hnutí, in Kolektiv autorů: *Dějiny české literatury III*, Praha, Československá akademie věd 1961, s. 258.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 259.

*Upomínky z Východu* (1885) a *Cestovní poznámky Svatopluka Čecha* (1899). Sloužit slovanské ideji a vlasti bylo jedním z Čechových nejvyšších ideálů, proto také exotika alegorické skladby *Písně otroka* (1894) představuje pouze kulisu: má zastříti kritiku tyranského potlačování českého národa, která by jinak byla rakousko-uherskou cenzurou okamžitě zakázána. Exotický rámec skladby je výrazný od prvních veršů:

Dobře tu dnes pod palmami hověti ve svitu luny  
tělu prací zmořenému (...)  
k nám si sedni, zpěvný druhu, sladkozvuké nalaď struny,  
vyjev písní zlaté dумы, které v čele snívém tkáš!<sup>130</sup>

Otok se bouří proti svému ponížení a písněmi probouzí svůj lid v koloniích, aby se nenechal dál utlačovat a stal se svéprávným, samostatným a svobodným: „Všechny síly sbírejte se, až je k činu svolá čas, / pobratří se lidstvo volné, klesnou pouta otroků / a též prapor náš, ó bratři, zavlá v jasném vysoku.“<sup>131</sup> Popis „země svobody“ se mísí s popisem exotického kraje a přívětivé přírody, kde vládne rajska harmonie:

Palem rozkošná tam zeleň, v níž se blýská zlatý plod,  
obhlíží své libé vděky v modré hloubi klidných vod  
a kraj úrodou se směje, květ a klas a hrozen rév,  
k pilné práci, vděčné sobě, veselý se druží zpěv,  
ruce všechny bez okovů, jasná pracovníků tvář  
(...)  
nikde nepsána tu v čelo různou hlinkou črta kast,  
rovných, volných spolubratří svobodná tu, šťastná vlast.<sup>132</sup>

Alegoricko-exotická skladba *Písně otroka* se setkala s tak velkou popularitou, že hned během prvních osmi měsíců měla dvacet tři vydání.

V rámci „příběhů z cizích světů“ jsou mnohem atraktivnější fejetony, črty a básně Josefa Václava Sládka (1845–1912), které napsal pod dojmem své cesty do Ameriky. Třidvacetiletý mladík opouští v roce 1868 svou vlast, kde trpí nespokojeností, duševním neklidem, strastmi a útrapami. Odplouvá do Ameriky hnán touhou poznat

<sup>130</sup> Čech, Svatopluk: *Písně otroka*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1956, s. 5.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 56.

nové země, nabýt nové zkušenosti, ale hlavně zažít pocit svobody. Ještě před svým odjezdem vydal Sládek básně *Z irských melodií* a *Španělská romance*, kde se už silně projevuje jeho odpor proti utlačování českého národa.

Dvouletý pobyt v „zemi svobody“ představoval pro Sládka velkou zkušenost, vyspěl nejen jako muž, ale také jako básník. Vystřídal mnoho zaměstnání a procestoval řadu států Unie. Nejvíce času strávil v Chicagu, kde byl domácím učitelem jedné české rodiny, ale vydal se dál, strávil tři neděle v městečku Kewaunee u jezera Michigan ve státě Wisconsin, později pobýval i v Missouri, Texasu, kde se měsíc toulal s puškou na rameni a došel až k Mexickému zálivu. Po návratu do Čech uspořádal mnoho besed a přednášek o svých zážitcích a dobrodružstvích na americkém kontinentě.

Literární tvorba, která z této cesty vzešla, se vyznačuje dvěma tematickými okruhy. V prvním se silně projevuje Sládkův stesk po domově – po celou dobu svého pobytu v Americe trpce prožívá odloučení od vlasti a od matky. Tento smutek zaznívá více v básních než ve fejetonech a črtách, které většinou psal až po návratu domů. Fejetony vycházely hned od počátku 70. let v *Lumíru* a *Národních listech* (např. v roce 1871 Severoameričtí Indiáni). V popisech velkolepé panenské přírody Nového světa v *Amerických obrázcích* je bezesporu patrný vliv Chateaubriandovy *Ataly*, kterou Sládek dobře znal a o níž se zmiňuje při návštěvě jejího dějiště u řeky Mississippi.

Kniha *Básně* vyšla teprve pět let po Sládkově návratu do vlasti, v roce 1875. Tento soubor básní z Ameriky, Čech a milostných veršů pro zemřelou ženu před knižním vydáním postupně vycházel v *Ruchu*, *Květech* či *Lumíru*. Ve svých verších Sládek vyjadřuje trpké odloučení od vlasti, které jim dává teskný ráz, jako třeba v básni *Do dále*: „Ó domovino, domovino v dále, / kéž vyslovit mi lze, jak toužím zpět, / ten stesk, jenž v prsou jako oheň pálí.“<sup>133</sup> Sládka trýzní smíšené pocity. Se smutkem po vlasti a se soucitem s národem se mísí chvála americké volnosti, nadšení pro tamní občanskou svobodu, pocit provinění a lítosti, že opustil svou vlast a nemůže bojovat po boku svých bratrů. Najdeme to v básni *Bratřím v dále*:

Leč kdy byl bych orlem v letu  
a vy ptáci za mřížkami,  
vrátím se z těch volných světů  
žít anebo umřít s vámi.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Sládek, Josef Václav: *Básně I*, Praha, Česká knižnice, NLN 2004, s. 48.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 46–47.

Druhou tematickou rovinou Sládkovy literární tvorby z cesty za oceán je odsudek utlačování severoamerických Indiánů a násilí páchaného americkými kolonizátory. Do osudu Indiánů promítá Sládek osud českého národa, trpícího po staletí pod vládou rakousko-uherské monarchie. V elegické básni *Na hrobech indiánských* odsuzuje bezpráví ve svobodné zemi, vybičení Indiánů a ničení jejich svébytné kultury:

Já viděl lid ten před vašimi domy,  
jak s žebrákovou čekal tváří bédnou,  
a marně čekal, ven až po něm shlédnou,  
hodí drobet spadlý pod stoly:  
a divže srdce přitom nepuklo mi:  
syn země té, žebrácké o holi!

Volnost jste sobě zbudovali tady,  
evropský otrok zdání o ní nemá,  
však ztřísněnu ji krví vidím všady  
dnes, v minulu – a budoucnost je němá.<sup>135</sup>

Tento žalozpěv vyšel v *Ruchu* v roce 1870. Sládek ho napsal ve Wisconsinu v městečku Kewaunee, odkud pocházejí další básně, v nichž vyjadřuje sympatie k Indiánům a pobouření nad vyhubením jejich kmenů: U jezera Michigan, Papů, Mississippi. Sládkův kritický pohled a vědomí tragického dopadu postupného ovládnutí Nového světa Evropany předznamenává rozklad exotického mýtu.

Fejetony, črty a obrázky z Ameriky, které vycházely v časopisech a novinách během 70. let, jsou velice různorodé. Nacházíme v nich popisy krajin, zvyků amerických občanů, způsobu života a osudu českých přistěhovalců, dále popis státního a sociálního zřízení, úvahy o těžkém postavení severoamerických Indiánů. Fejeton *Česká opera v Americe* (Lumír 1873) charakterizuje spíše humorný tón, fejeton *Můj přítel Mulat* (Lumír 1873) vypráví o Sládkových obtížích při jeho toulkách přírodou, fejeton *Jaru vstříc* (Lumír 1874) je zase cestopisný obrázek americké krajiny. Duševní sváry, které poznamenaly Sládkovy verše, se z jeho fejetonů vytrácejí, nahrazuje je klidné vyprávění a vzpomínání.

---

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 34–36.



V básních najdeme také popisy exotické americké přírody a přirovnání k rajským zahradám, které můžeme považovat za dědictví Chateaubriandovy sentimentální poetické prózy: „Leč budu psát, však lichými ne slovy, / vždyť jsem tu zem jak čárný ráj, / s jezery modrými, že azurový / můž s nimi závodit jen nebes kraj.“<sup>136</sup>

Nicméně americká zkušenost vyvolává v Sládkovi především smutek po vlasti a slouží jako prostředek kritiky rakousko-uherské monarchie. Cesta na daleký kontinent přinesla také zklamání a vzbudila touhu nejen po svobodě českého národa, ale také po všeobecné lidské volnosti. Cesta za oceán se Sládkovi stala cestou k sobě samému.

Plnovýznamovou složkou literárního díla se exotika stává teprve v básnické a prozaické tvorbě Julia Zeyera (1841–1901). U Zeyera nabývá exotika už estetické funkce a neslouží jako prostředek kritiky soudobé společnosti či jako jakýkoliv jiný nástroj ideologie, stává se vlastním tématem, námětem jeho povídek a novel. Zeyerův zájem o orientální literaturu není spjat pouze s jeho příslušností k *Lumíru* či s tehdejšími dobovými potřebami seznámit českou kulturu se světovou, je to především zájem osobní a přerůstá v celoživotní vášň.

Zeyer se ve svých literárních dílech nepřesouvá pouze prostorově, ale také do dálek časových. K častým inspiračním zdrojům jeho děl patří mytologie, báje, legendy, ságy, středověké příběhy. Minulost českého národa a ostatních evropských nebo orientálních národů ho nepřestala fascinovat a stala se předmětem jeho novoromantických vyprávění: *Vyšehrad* (1880), *Karolínská epopėja* (1896), *Radúz a Mahulena* (1898). Zeyer čerpá náměty a motivy nejen z četby, ale také ze svých cest, při nichž poznal mnoho evropských a orientálních zemí.

Orientální látky a náměty – indické, čínské, japonské, semitské, staroegyptské a arménské – jsou rozsety po celém Zeyerově díle.<sup>137</sup> Tyto příběhy s exotickými motivy byly ve své době velice módní a setkávaly se s velkým úspěchem. Zeyer v nich unáší čtenáře do bájného světa bohaté a pestré obraznosti. V jeho popisech orientálních krajín nechybí kolorit a malebnost, jako v povídce *Večer u Idálie*:

Do bledě modrého, stříbrem protkaného nebe trčela ostrým hřebenem dlouhá řada hor (...) daleko za tím horstvem a vysoko nad ním strměla v celé slávě své sopka Fudžijama a od svahů

<sup>136</sup> Na hrobech indiánských, tamtéž, s. 34.

<sup>137</sup> In *Lumír* povídky *Smrt Evy* (1877), *Zrada v domě Han* (1881), *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* (1882) a *O velkém bolu boha Izanagi* (1891); knižně *Báje Šošany* (1880), *Gompači a Komurasaki* (1884) či *Stratonika a jiné povídky* (1892).

těch hor až k mé vesničce rozprostíraly se nivy sluncem polité, zahrady plné ovocných stromů, ověšených zralými plody, blyštily se veliké vody stojaté i tekoucí, modravé a stříbrošedé...<sup>138</sup>

Tato pasáž dokonale svědčí o ornamentálnosti Zeyerových popisů krajin, žen, domů a věcí. Na konci 19. století byl Orient známý především svými artefakty a zdobenými předměty každodenního života, jako bylo porcelánové nádobí, vázy, paravány atd. Estetika se v dálněvýchodní kultuře promítá i do pití čaje a do samotného aktu psaní, jak píše Michal Topor ve studii Zeyerův „nejkrajnější východ“. Fascinace orientální estetikou a ornamentálností v každodenním životě se bezpochyby odráží v Zeyerově psaní.

Vyvrcholením takového světa, tj. estetizace všednosti, přírody i těl, jsou zahrady. (...) V postupu „básnickovy“ parnasistně patetické a hudebně ornamentalizující řeči vzniká krajina-šperk, v níž všechno ladí a děje se jako ve stroji: krajina důmyslně organizovaná, členěná, umělá, včetně zvíře, rostlin, ptactva, hmyzu a žen, jež tu žijí, slavností a gest, které se tu odehrávají, barev, zvuků a vůní, jež se v ní rozprostírají.<sup>139</sup>

Zeyerův takřka artificiální styl je založený také na pohádkovém vyprávění, parafrázuje staré čínské, japonské a jiné orientální mýty. Náměty čerpal z odborné literatury, nezřídka z prací francouzských orientalistů, které si možná mohl pročíst během studií v Paříži v roce 1862. V sedmdesátých letech se pak seznámil s Vojtou Náprstkem a jeho bohatou knihovnou obsahující nesčetná vědecká a literární díla týkající se Číny, Japonska, Indie atd. Přestože většina Zeyerových exotických příběhů má pohádkový ráz, velmi věrně a takřka s vědeckou přesností reprodukuje cizí mýty, báje a legendy. Pavel Poucha se ve studii *Orientální náměty* v díle Julia Zeyera podrobně zabývá dálněvýchodními prameny Zeyerova díla a připomíná monografii Jana Voborníka *Julius Zeyer* (1919), který jako první zmiňuje spisovatelovo studium orientalistiky:

Podle něho [Jana Voborníka] byl Zeyer obrácen srovnávací metodou francouzských badatelů od mýtů keltských k mýtům indickým a íránským; doba Flaubertova a Renanova, kdy platilo De Gubernatisovo, že „věda je nejlepším podkladem poezie“, vedla Zeyera k pilnému

---

<sup>138</sup> Zeyer, Julius: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*, Praha, Slunovrat, ČS 1987, s. 131.

<sup>139</sup> Topor, Michal, Zeyerův „nejkrajnější východ“, in *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, cit. vyd., s. 325–326.

obírání se vědeckými pojednáními a překlady orientalistickými, když se již jednou byl umínil hledat na Východě náměty své tvorby.<sup>140</sup>

Zeyerova metoda důkladného probádání exotických pramenů je velmi blízká postupu Leconta de Lisle. Jeho povídky bývají navíc často spleť, vstupují do nich další příběhy, které vytvářejí protiklad k vlastnímu povídkovému rámci. Hrdinové unášejí své posluchače vyprávěním příběhů z pradávných dob, například v povídce Večer u Idálie. Gracián vypráví své milé Idálii šest „žaponských“ legend. Pro tuto povídku, podobně jako pro řadu dalších, jsou charakteristická nepřesná, neurčitá časová a místní určení, která dávají vyprávění tajemný ráz, podobně jako v pohádkách či mýtech: „Před dávnými, dávnými lety, řekněme před stoletími, stál v jisté krajině v Žaponsku, nebo chcete-li v Číně, v klidném, zeleném údolí malý chrámek, a v němž žil jistý buddhistický mnich.“<sup>141</sup>

Jako v legendách zde hrají důležitou roli také nadpřirozené jevy a tajemné síly, které vstupují zcela přirozeně do dějů: „Nedomluvil, a hle, stála před ním stará jakás žena. Usmívala se na něj potutelně, ale ne zlomyslně. Nebyl to nikdo jiný než zlý onen démon, který na ní tuto podobu byl na sebe vzal.“<sup>142</sup> Zeyerovy příběhy mají podobně jako Večer u Idálie morální a poučné vyústění: „Pohádka jeho zdálo se že chtěla znova potvrdit to staré jako lidstvo samo rčení, že světská sláva stín a že je život snem anebo obráceně, chcete-li, sen životem.“<sup>143</sup> V povídce Blaho v zahradě kvetoucích broskví aj. se objevují úvahy o hranicích mezi snem a skutečností:

Moudří a rozumní praví nám bláznům: „Vše čeho se domníváte, je pouhý sen.“ Ale ptáme-li se my blázni těch rozumných, čím vlastně bdění je, čím sen (...) tu nemohou nám podat určité odpovědi. A tak my blázni tedy nevíme, co je vlastně pravdou, zdali sen či to, co rozumní nazývají skutečností. A což kdy oboje bylo pravdou? (...) „Život je snem a sen je životem,“ šeptal jsem sám sobě. „Kde je hranice mezi vidinou a skutečností?“<sup>144</sup>

Často se v Zeyerových povídkách sen natolik prolíná s realitou, že skutečnost nabývá snové podoby. V citované povídce se hlavní hrdina Hoangti, syn osamělého

---

<sup>140</sup> Studie vyšla jako doslov k výboru Zeyerových textů: Zeyer, Julius: *Světla východu*, Praha, Melantrich 1958, s. 540.

<sup>141</sup> Zeyer, Julius: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*, cit. vyd., s. 141.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 178.

<sup>144</sup> Zeyer, Julius: *Světla východu*, cit. vyd., s. 503–507.

prodavače tkanin z kraje kianského a ženy zobrazené na nádherném čalounu, zamiluje do krásné dívky Mingei ze zahrady kvetoucích broskví. Po měsíčním manželství však zjistí, že je již několik staletí mrtvá:

Přišli jsme na pěšinku, zahlídli pahorek a konečně kolíbající se broskve. Jak ale popisovati ohromné mé překvapení, když jsem ani sad, ani dům, ani „Blaho v zahradě kvetoucích broskví“ nenalezl! (...) Myslil jsem, že se mi zdá hrozný sen, a chtěl jsem se z něho probudit. Ale, ach, byl to pravý opak: ze sna rozkoše a lásky byl jsem se probudil k bolestné, zoufalé skutečnosti. Padl jsem do mdloby na rozvalený rov.<sup>145</sup>

Nemožnost souznění mezi mužem a ženou, jejich výchozí či konečné fatální odtržení jeden od druhého, je častým motivem Zeyerových povídek. Příběhy mají většinou podobný tematický půdorys a příbuzné postavy: proti světu pomíjivých vášní a slabostí stojí svět ideálů a svět základních lidských hodnot. Ušlechtilý svět mýtů kontrastuje s realitou: „Ani ty, ani já nehoníme se za úspěchem, neboť žijeme po ideálu, a ne po potlesku.“<sup>146</sup> (Večer u Idálie)

Zeyer záměrně vykresluje svět, který se jeví jako lepší než skutečnost kolem nás, je to svět pradávných tradic, duchovních hodnot a vysokých ideálů. Návrat z tohoto světa je často provázen vystřízlivěním: „Toulali jsme se ještě nějaký čas po Krymu. Pak vrátili jsme se opět v život všední, kde trpkost a smutek na nás čekaly.“<sup>147</sup>

I když se Zeyerovy příběhy odehrávají v rámci starodávných mýtů a legend, jeho hrdiny často stíhají problémy moderního člověka, které v tomto období 19. století zaznívaly v mnoha literárních dílech. Odpor k měšťáctví patří také k motivům povídky Blaho v zahradě kvetoucích broskví:

Oběma nám bylo nevolno ve středu těch usedlých, více méně ctnostných a střízlivých lidí, kteří vesměs měli povinnosti, povolání a cíle života. (...) Necháпали jsme vznešenost těchto narážek v hereckých úlohách oněch dobře po občansku smýšlejících měšťanů.<sup>148</sup>

Zeyer zpracovává ve svých povídkách legendy a mýty z orientálního světa nejen pro bohatost motivů a námětů, ale také pro jejich výlučnost, kolorit a schopnost

---

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 531.

<sup>146</sup> Zeyer, Julius: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*, cit. vyd., s. 122.

<sup>147</sup> Zeyer, Julius: *Světla východu*, cit. vyd., s. 534.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 500.

rozněcovat představivost čtenářů a přenést je tak „jinam“, mimo „skutečnost“. Funkcí exotiky a psaní je opravdu „přesun“, posun, zažít pocit jinakosti a exotiky, vytržení z každodenní reality. Daniela Hodrová v knize *Místa s tajemstvím* určuje Zeyerovo zpracování exotické tematiky v kontextu české literatury:

V rámci české krásné prózy byla iniciační cesta do divočiny poprvé tematizována v Zeyerově novele *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* (1882). (...) Zeyer tu vytváří narativně syžetový model cesty (sestupu) do divočiny, který bude přežívat například v románech Jana Havlasy ještě hluboko ve 20. století.<sup>149</sup>

Zeyerovo dílo se tedy vůči dobové české literatuře vyznačuje svou výraznou jinakostí, exotičností a zakládá její novou funkci. Ve světové literatuře by bylo možno vidět, přes všechnu rozdílnost, jeho jistou blízkost s Pierrem Lotim a jeho japonskými romány jako *Madame Chrysanthème* (1887).

Dalším významným příslušníkem generace lumírovců byl Jaroslav Vrchlický (1853–1912). Svými překlady a studiemi umožnil české literatuře seznámit se s mnoha významnými díly světové literatury, čímž výrazně ovlivnil její vývoj. Nepřeborná řada Vrchlického překladů patřila k inspiračním zdrojům české poezie. Z našeho pohledu v ní významnou roli nepochybně sehrál výbor z Victora Huga *Básně*, v nichž je Orient jednou ze základních tematických složek. Tento překlad z roku 1874 je dokonce první Vrchlického vydanou knihou. V *Lumíru*, do něhož přispíval v letech 1877–1898, pravidelně tiskl mimo jiné překlady ze starší a současné francouzské literatury. Časopis poskytoval přehled o umělecké činnosti básníků Francie a dalších zemí.

Vrchlický své francouzské překlady shromáždil ve dvou antologiích *Poezie francouzská nové doby* (1877) a *Moderní básníci francouzští* (1893). Vedle básní Victora Huga, Alfreda de Vigny, Leconta de Lisle, Théodora de Banville a mnoha dalších básníků, dnes už více méně zapomenutých, zde najdeme ovšem také verše Charlese Baudelaira, Paula Verlaina, Arthura Rimbauda a Stéphana Mallarméa, které Vrchlický objevil pro českou poezii. Vrchlickému se tak podařilo představit českému obecenstvu nejaktuálnější tendence francouzské literatury, k nimž patří už zmíněný orientalismus. Čeští básníci mohli z Vrchlického překladů čerpat bohaté náměty, motivy, obrazy, myšlenky a básnické formy. Vrchlický navíc věnoval tzv. prokletým

---

<sup>149</sup> Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*, cit. vyd., s. 135.

básníkům řadu studií v knihách *Básnické profily francouzské* (1887) a *Nové studie a podobizny* (1897), v nichž jasnozřivě podal portréty a charakteristiky těchto zakladatelů moderní lyriky.

V roce 1895 vydal Vrchlický *Výbor z Květů zla* od Charlese Baudelaira. Tento výbor obsahoval padesát překladů, na nichž se vedle Vrchlického podílel Jaroslav Goll. Stal se velkou inspirací pro českou literární scénu v devadesátých letech 19. století. Vliv tohoto francouzského básníka byl natolik zásadní, že můžeme mluvit o baudelairismu v Čechách. Uvedení Baudelairova díla do české literatury na konci sedmdesátých let 19. století bylo převratným činem. O to záslužnějším, že Baudelaire jako básník nebyl ve Francii literární kritikou ještě veřejně uznáván, ač byl již zhruba deset let po smrti. Na vytváření moderní české poezie pak měli samozřejmě velký vliv také ostatní tzv. prokletí básníci.

Vrchlický shromáždil v *Portrétech básníkův* (1897) přes šedesát sonetů, v každém z nich vykresluje obraz básníků všech dob a národností. Figuruje mezi nimi například i exotický romanopisec Pierre Loti, u něhož vyzdvihuje především melancholický a vášnivý orientalismus. Lotiho dílo najde také později odezvu v českém prostředí. Ve dvacátém století na Vrchlického navázal Karel Čapek svou antologií *Francouzská poezie nové doby* (1920). Vrchlického a Čapkovy překlady vnesly do české poezie mimo jiné exotismus a s ním téma odjezdu, téma tak drahé právě prokletým básníkům.

České spisovatele tedy v tomto období nevedla k exotismu snaha o únik či o odtržení od každodennosti a hledání atraktivního materiálu pro literaturu, ale spíš dobová potřeba a touha přiblížit se cizímu světu jak kulturně, tak umělecky. Exotika se kolem 70. let 19. století stala v české literatuře důležitým pozadím i prostředkem kritiky a odsouzení sociálních nespravedlností a politického útlaku (Neruda, Čech, Sládek). Současně do literatury vstupuje vědomí, že český národ není jediným utlačeným národem na světě. V exotických kulisách se také odehrává drama hledání slovanských kořenů (Hálek, Čech). Exotismus je tak silně spjat s mytickou minulostí českého národa a s posílením národní identity a vlastenectví (Sládek). Teprve později se exotismus stává samostatnou složkou literárních děl, ať už tématem či námětem, a není už zatížený jinou funkcí než estetickou (Zeyer).

Vrchlický svými překlady přispěl k rozšíření znalostí světové literatury a usnadnil básníkům tvořícím v 90. letech jejich orientaci v souladu s vývojem světové poezie, k němuž neodmyslitelně patří zaujetí pro exotiku. Ale už Vrchlický si uvědomoval

ambivalentnost a rozpornost exotismu a upozorňoval na jeho skrytou tvář ve studii *Diletantismus v nové literatuře*:

Víc než jiný stav duše cítí diletantismus spor mezi skutečností a ideálem, jeť on stále živ chimérami minulosti, a odtud smutek, stísněnost a v nejlepším případě trpká resignace. Exotismus pak zvlášť nese zárodek tísně a smutku v sobě, měřít' on nicotu člověka dle ohromnosti vesmíru, a také jiný refrain románů Lotiho jest malichernost člověka vůči ohromnému panoramatu cizích krajů a moří, ta smutná jistota, že neuvidí je nikdy víc, že zmizí beze stopy, kdežto ony zůstanou. Jiná otázka. Čím budou obě tato stadia duševní v dějinách příští civilizace, jaká jest cena jejich a jaký jich význam?<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Vrchlický, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*, Praha, Knihovna F. Šimáček 1897, s. 80.

### 3. Tahitský sentimentální exotismus v próze Pierra Lotiho

*A ženy, bizarrní tropické krásky,  
jak řada přeludů se snují kolem –  
Ó hloubko velké, nesmrtelné lásky!*

Jaroslav Vrchlický

Tahiti a tichomořské ostrovy se v první polovině 19. století z francouzské literatury téměř vytratily. Spisovatelé tohoto období se více soustředovali na kolorit evropských zemí a Orientu, zatímco zájem o Tahiti ochabl, neboť jako filozofické téma se vyčerpal, ostrov přestal být vzorem pro evropskou společnost.

V průběhu 19. století vycházejí bez povšimnutí oficiální lodní zprávy z cest na Tahiti či knihy mající etnografický charakter jako například Moerenhoutovy *Cesty na ostrovy Velkého oceánu*. V těchto knihách o Tahiti převládají reálie, fakta, věcné popisy či filozofické úvahy. Některé sice byly v různých mírách stylizované, ale neobsahovaly fabuli či románovou fikci. V poezii a próze se tichomořský ostrov stal pouhým motivem. Sto let po Bougainvillově *Cestě* Tahiti stále nemělo svůj sentimentální román jako *Paul et Virginie* Bernardina de Saint-Pierre či *Atala* Reného de Chateaubriand.

Historicky první prozaické zpracování polynéské tematiky se objevuje v téměř neznámém cestopise *Les Derniers Sauvages*, který vydal v roce 1859 námořní tajemník Max Radiguet. Kromě klasických dokumentárně-popisných reálií a historických událostí, kniha obsahuje krátký, ale zato vůbec první smyšlený milostný příběh a předznamenává tak vstup Tahiti do románové fikce.

Teprve s románem *Le Mariage de Loti* (1880, Lotiho manželství) námořního důstojníka a spisovatele Pierra Lotiho zakotví Tahiti ve francouzské beletrii. Dílo tohoto autora, který s francouzským námořnictvem za více než čtyřicet let procestoval celý svět, dnes téměř upadlo v zapomnění či dokonce bývá řazeno do „brakové literatury“. Přestože ve své době byl velmi populární, čtený, oceňovaný, známý především romány *Les Désenchantées* (1906, česky pod názvem *Harémy kouzla zbavené*, Guth-Jarkovský 1906) a *Pêcheur d'Islande* (1886, *Rybář islandský*, Guth-Jarkovský 1890), jeho dílo bývá dnes často odsuzováno pro svůj zastaralý, přežitý romantismus a laciné románové šablony.



Lotiho zásluhou se však v osmdesátých letech 19. století vrací mýtus o Tahiti z období „siècle des Lumières“ na literární scénu. Loti ho vzkřísil, přitom mu dal vlastní osobitou podobu a obohatil ho o prvky příznačné pro období „fin de siècle“. Krystalizuje se v románu Pierra Lotiho mýtus o Tahiti jako o posledním pozemském ráji v nové podobě, nebo toto dílo zakládá jiný, osobitý mýtus? Přináší něco nového, nebo souvisle přebírá klasický evropský diskurz o exotickém místě?

#### **a. Oživení tahitského mýtu a zasazení do románové fikce**

Pierre Loti (1850–1923), vlastním jménem Julien Viaud, navštívil Tahiti v roce 1872 jako dvaadvacetiletý námořní aspirant na palubě lodi *La Flore*. První zastávka na bájném ostrově během plavby po Oceánii trvala dva měsíce (od 29. ledna do 23. března 1872) a druhá, na cestě zpět do Evropy, pouhých osm dní od 26. června do 4. července 1872. Julien Viaud dobře kreslil a psal, a proto se stal reportérem expedice. Od útlého mládí si vedl deník, který vyšel ve dvacátých letech 20. století. Viaudovou literární „premiérou“ byla ilustrovaná reportáž z Velikonočního ostrova a několik kreseb z Tahiti, které vyšly v revue *L'Illustration*.<sup>151</sup>

Jméno „Loti“ získal Julien Viaud na Tahiti od dvorních dam královny Pomare. Toto slovo znamená „růže“. V tahitštině však hláska „l“ neexistuje, pouze „r“, jehož výslovnost však kmitá mezi l a r. Správný výraz tedy zní „roti“, Viaud však raději použil přepis „loti“, francouzsky totiž „rôti“ znamená pečení. Než si však spisovatel toto jméno zvolil za literární pseudonym, objevuje se „Loti“ nejprve jako hlavní postava tahitského románu *Le Mariage de Loti* (Lotiho manželství či Manželství Lotiho<sup>152</sup>). Viaud ho vydal v roce 1880, tedy osm let po svém pobytu v Polynésii. *Le Mariage de Loti* nejprve vycházel na pokračování na začátku roku 1880 v *La Nouvelle Revue*, řízené Juliettou Adamovou, Viaudovou literární patronkou. Původně měl nést titul *Rarahu – Idylle polynésienne* (Rarahu – Polynéská idyla) podle jména tahitské hrdinky románu. Juliettě Adamové se však tento název zdál příliš „barbarský“, a tak jej změnila na *Le Mariage de Loti* s podtitulem *Rarahu*.

V březnu 1880 vychází knižně *Le Mariage de Loti – Rarahu* a okamžitě sklízí obrovský úspěch (v roce 1905 vyšlo 75. vydání!) a přinesl Viaudovi dlouhodobě slávu.

---

<sup>151</sup> Reportáž později přepracoval pro literárně-politický časopis *La Revue des Deux Mondes*.

<sup>152</sup> Cituji z prvního českého překladu Adolfa Velhartického *Manželství Lotiho* z roku 1919. Existuje překlad Karla Víta z roku 1924 *Lotiho manželství*, který byl autorizován pařížským nakladatelstvím Calman-Lévy. Pro jeho obtížnou dostupnost používám překlad Velhartického.

Román, „divokou líceň“<sup>153</sup> (récit sauvage), jak jej v dedikaci Viaud označuje, je věnovaný Sarah Bernhardtové, s níž se přátelil. Oproti tomu Viaudův první román *Aziyadé* (1879) odehrávající se v Turecku, kde spisovatel pobýval služebně v roce 1876, zůstal bez povšimnutí, proslavilo ho až *Manželství Lotiho*. Teprve při vydání svého třetího románu *Le Roman d'un Spahi* (1881, Román o spahim)<sup>154</sup> Julien Viaud použil jméno Pierre a příjmení Loti jako autorský pseudonym. Do té doby vydával anonymně. Ještě v prvním vydání *Manželství Lotiho* je pod titulem pouze uvedeno „autor *Aziyadé*“. Jméno Pierre Loti navždy spojilo Julienu Viauda s Tahiti a francouzskou literaturou.

K tichomořskému ostrovu ho navíc poutala rodinná minulost a jeho dětské snění o polynéském ráji. Pierre Loti na Tahiti hledal stopy svého staršího bratra Gustava, který jako námořní chirurg strávil čtyři roky na ostrově od roku 1859, kdy bylo Lotimu devět let. Gustav zemřel v Bengálském zálivu Indického oceánu na následky tropické nemoci v roce 1865. Svému mladšímu bratru často posílal z tzv. Nové Kytery dopisy, v nichž mu sugestivně vyprávěl svůj šťastný život na Tahiti. Před odjezdem do Tichomoří mu věnoval knihu o Tahiti, která rozpalovala dětskou fantazii malého Julienu. V autobiografické knize *Le Roman d'un enfant* (1890, Román dítěte) Pierre Loti vzpomíná, jaký dojem na něho kniha udělala:

A pak mi [Gustav] daroval velkou zlatou knihu plnou obrázků, která se jmenovala *Cesta do Polynésie*, a byla to jediná kniha, kterou jsem si ve svém raném dětství zamiloval. Okamžitě jsem v ní s horlivou zvědavostí zalistoval. Na přední straně zobrazovala velká grafika hnědovlasou, docela hezkou ženu s rákosovou korunou, sedící nonšalantně pod palmou. Pod ní bylo vytištěno: „Portrét S. M. Pomare IV., královna Tahiti.“ O něco dále dvě krásná stvoření seděla na břehu moře, ověččená květinami, s odhalenými řadry, s tímto názvem: „Mladé tahitské dívky na pláži“.<sup>155</sup>

Na Tahiti Loti navštěvuje bývalý Gustavův dům a snaží se najít jeho milenkou Tarahu. S velkým zklamáním zjišťuje, že po bratrovi nezůstali žádní potomci. Tento

---

<sup>153</sup> Loti, Pierre: *Manželství Lotiho*, přel. Adolf Velhartický Praha, Jan Otto 1919, s. 3.

<sup>154</sup> Román se odehrává v Senegalu, který Julien Viaud navštívil v roce 1873.

<sup>155</sup> „Puis il [Gustav] me fit cadeau d'un grand livre doré, qui était précisément un *Voyage en Polynésie*, à nombreuses images, et c'est le seul livre que j'aie aimé dans ma première enfance. Je le feuilletai tout de suite avec une curiosité empressée. En tête, une grande gravure représentait une femme brune, assez jolie, couronnée de roseaux et nonchalamment assise sous un palmier; on lisait au-dessous: 'Portrait de S. M. Pomaré IV, reine de Tahiti.' Plus loin, c'étaient deux belles créatures au bord de la mer, couronnées de fleur et la poitrine nue, avec cette légende 'Jeunes filles tahitiennes à la plage.'“ In Loti, Pierre: *Le Roman d'un enfant*, Paris, Flammarion 1988, s. 107.

osobní příběh tvoří důležitou složku románu *Manželství Lotiho*. Vlastní děj románu je velmi prostý: začíná křtem hlavní postavy Harryho Granta, anglického námořního důstojníka, jehož loď *Rendeeer* na čas kotví na Tahiti. Dostává jméno Loti a poté se žení podle tahitského obřadu s čtrnáctiletou Rarahu. Žijí spolu šťastně až do Lotiho definitivního odjezdu z ostrova. Rarahu poté umírá žalem.

Pierre Loti při psaní své knihy vycházel ze svého deníku a oba texty se na mnoha místech překvapivě shodují. Do vlastního příběhu Loti zakomponoval řadu událostí ze svého tahitského pobytu: hledání bratrovy tahitské milenky a dvou synů. Tyto reálné postavy přejmenovává – bratr Gustav se jmenuje Georges, tahitským jménem Rouéri, milenka Tarahu je Taimaha, pod jménem Plumket se skrývá Lotiho přítel a kolega Lucien Jouselin. Hlavním hrdinou a vypravěčem je anglický námořník Harry Grant, pokřtěný Loti.

Román má čtyři části, z nichž každá je sestavena z početných číslovaných, krátkých, nepravidelně dlouhých kapitol či fragmentů. Tato struktura ovšem neodpovídá deníkové formě, Loti navíc neudává ani místní, ani časové údaje. Jednotlivé části jsou dány plavbami *Rendeeeru*, mapují příjezdy a odjezdy hlavního hrdiny Lotiho: první část popisuje jeho první pobyt na Tahiti, druhá plavbu na Markézy a návrat na Tahiti po měsíčním odloučení od Rarahu, třetí část odjezd na několik měsíců do Kalifornie a návrat na velmi krátkou dobu na Tahiti. Při této poslední zastávce se Loti vydává na protější ostrov Moorea za údajnými syny svého bratra Georgese. Ve čtvrté části Loti definitivní opouští Pacifik, vrací se do Anglie, odkud putuje dále po světě.

Vyprávění Lotiho, alias Harryho Granta, v ich-formě je přerušováno různými odbočkami. Román začíná poznámkami přítele Plumketa, následuje krátký životopis Rarahu, poté dopis Harryho Granta sestře do rodného Brightburry, samotný závěr tvoří dopisy Rarahu Lotimu v tahitštině s francouzským překladem a fragmenty z Lotiho deníku z Afriky a Malty.

*Manželství Lotiho* však není autobiografickým textem ani cestovním deníkem. Svá tahitská dobrodružství zasazuje spisovatel Pierre Loti do románové fikce. S Lotim ztrácí exotický text svůj didaktický, poznávací záměr a proniká do něho naopak fikce a záměr ryze estetický, který převládá nad dokumentem. Text má řadu autobiografických rysů, ale hlavní ženská postava Rarahu je fiktivní, podobně jako milostný život, který vede s Lotim (Harrym Grantem).

*Manželství Lotiho* se tak stalo prvním tahitským románem, který však nemá klasickou strukturu. Pierre Loti si naopak s tímto žánrem pohrává. Rozvíjí přitom jen

šablonu polynéské idyly končící tragicky, která se traduje od Hugovy básně *La Fille d'Otaïti*: evropský námořník připlouvá na Tahiti, má milostný vztah s místní ženou, poté odjíždí a zanechává na ostrově nešťastnou milenku, která nakonec umírá žalem. Toto schéma přejímá mechanicky do dalších románů, jako jsou *Aziyadé* či japonský příběh *Madame Chrysanthème* (1887).

Vyprávění zaplňují různé nepatrné detaily z každodenního života či anekdoty, setkání, zvyky, tedy různorodé fragmenty. Roland Barthes ve studii *Pierre Loti: Aziyadé*, napsané původně jako předmluva k vydání stejnojmenné knihy v roce 1971, charakterizuje děj tohoto románu:

Nejedná se o vypravování dobrodružství, ale *incidentů* (...) Incident (...) je to, co *ani nemusí* být zapsáno: je to jistý druh nulového stupně záznamu, představuje jen to nezbytné, aby se vůbec mohlo *něco* napsat. Loti – či Pierre Loti – vyniká v těchto bezvýznamnostech.<sup>156</sup>

To samé „nic“ se odehrává v *Manželství Lotiho*. Většinu prostoru vyprávění zabírá pozorování Rarahu, její postupný vývoj z „divokého dítěte“, jak ji Loti nazývá (*Manželství Lotiho*, s. 27), v ženu žijící s civilizovaným Evropanem, a *dojmy* či *pocity* vyvolané okolím. Loti popisuje svou subjektivní reakci na vše, co vidí, zažívá či poznává, ne však topografií Tahiti ani život na ostrově, nerozplétá složitou dějovou zápletku.

Teoreticky by popisy měly z hlediska románového děje stát mimo vyprávění, měly by ho zastavovat či retardovat. Popis musí ospravedlnit své zařazení do vyprávění, má tvořit z hlediska hlavního děje „prázdnou tematiku“, jeho funkce bývá často v exotické literatuře dekorativní, ornamentální. V *Manželství Lotiho* je však popis dojmů hlavní náplní románu a děj milostného příběhu tvoří rámec jeho popisů či záminku pro evokování počitků, nálad, snění... Lotiho poetiku lze označit do jisté míry za impresionistickou, však také ve studii *Co je to popis?* Philippe Hamon píše: „Popis je útvar silně modulovaný: je to technika impresionistická.“<sup>157</sup> Lotiho popisy ovšem přebírají myšlenková a výrazová schémata textů 18. století jako například z Bougainvillový *Cesty kolem světa*, na kterou spisovatel explicitně naráží:

---

<sup>156</sup> „Ce qui est raconté, ce n'est pas une aventure, ce sont des *incidents*. (...) L'incident (...) c'est ce qui peut être à *peine* noté: une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire *quelque chose*. Loti – ou Pierre Loti – excelle dans ces insignifiants.“ In Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 2004, s. 166.

<sup>157</sup> *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 201.

(...) vlahá a rozkošnická tma sestoupila zase na divoký ostrov; jako v dobách, kdy první plavci nazývali ostrov novou Kytherou, vše se znovu stalo pokušením, smyslným zmatkem a rozpoutanými žádostmi.<sup>158</sup>

Navíc Loti užívá obecně známé a často užívané motivy, fráze, témata, tedy „loci communes“. Objevil Tahiti prostřednictvím literatury a dopisů svého bratra, což v něm vyvolalo touhu poznat ostrov, a proto také vstoupil do námořnictva. Při psaní románu Loti přebírá to, co zná ze své četby. Čerpá z topiky cestopisů, která mu poskytuje uspořádaný a standardizovaný repertoár prostředků k popisu Tahiti, a tak je exotika *Manželství Lotiho* založená na „vyprázdněné“ intertextualitě.

V románu tak figurují dokonce doslovné citáty. Kapitulu XXIV. druhé části uvádí motto z cestopisu kapitána Dumonta d'Urville (1790–1841) *Voyage pittoresque autour du monde* (1834, Malebná cesta kolem světa): „Rozkošný ostrov Tahiti – ta královna polynéská, evropský ostrov uprostřed divokého Oceánu – perla a diamant pátého dílu světa!“<sup>159</sup> Loti implicitně porovnává Tahiti s onou „zemí citronů“, když zmiňuje Mignoninu píseň z Goethova *Viléma Meistera*: „myslím, že je to zde, jak řekla Mignon, kde bych chtěl žít, milovati a zemřítí...“<sup>160</sup>

Loti přebírá také tzv. locus amoenus, typický prvek žánru idyly, který se traduje od antiky a který přijaly celé generace spisovatelů. Kapitán Louis-Antoine de Bougainville tento topos nenávratně spojil s Tahiti ve své *Cestě kolem světa*. Ve většině pasáží z *Manželství Lotiho* se rozeznávají již známé stylizované popisy, v nichž je příroda esteticky idealizována a ztělesňuje štěstí: „(...) náš dům a naše velké stromy skrývají celou báseň tichého a nezničitelného štěstí.“ (Tamtéž, s. 152)

K ostatním prvkům převzatým z textů 18. století patří přirovnávání k zlatému věku: „V této šťastné zemi cestujeme, jak se cestovalo v dobách zlatého věku.“ (Tamtéž, s. 109) Dále pak přívětivost Tahit'anů: „(...) všude se vám nabídne srdečná a dobrovolná pohostinnost.“ (Tamtéž, s. 109); jejich minimální činnost: „Její [Rarahu] zaměstnání bylo velice prosté: snění, koupání.“ (Tamtéž, s. 26); „Vizte ta klidná a snící obydlí, vizte u kořene mohutných stromů ty tiché skupiny, nevšimavé a nečinné, jež zdají se žít jen pocitem rozjímání...“ (Tamtéž, s. 42); absenci veškeré práce na Tahiti: „živí se plody lesů, a každá práce je pro ně zbytečná.“ (Tamtéž, s. 90); „Tahit'anům plynou leta v naprosté zahálce a u věčném snění.“ (Tamtéž, s. 50)

<sup>158</sup> Loti, Pierre: *Manželství Lotiho*, cit. vyd., s. 144.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 47.

Z těchto citátů je zřejmé, že si Loti vypomáhá tzv. klišé, tedy ustrnulými výrazovými formami jako například: „na nejrozsáhlejších ostrovech světa“ (tamtéž, s. 170) či „u věčném létu“ (tamtéž, s. 193). Prostřednictvím klišé se snaží odhalit jedinečnost, zvláštnost, tedy exotiku Tahiti, jako by právě klišé mělo vystihnout pravdu skutečnosti a být věrohodné.

O klišé v exotické literatuře pojednává Laurent Jenny ve studii *Struktura a funkce klišé* (na příkladu Afrických dojmů Raymonda Roussela)<sup>161</sup> a dokládá, že je vytvořeno dříve než kontext, je soběstačné a zafixované jako součást literatury a kultury. Proto není klišé schopné postihnout a ztvárnit jakoukoliv skutečnost jako pravděpodobnou, odkazuje pouze k otřelé rétorice zobrazování skutečnosti v literatuře, nikoli k „pravé“ skutečnosti samé. Přesto tedy, že je *Manželství Lotiho* exotický román mající cestopisný charakter, odráží se v něm více evropská literatura než realita cizí země. Což dokazuje etnocentrický přístup Pierra Lotiho.

Cestopisné romány z exotických zemí vycházejí z evropské literatury, ne z reality země, v níž se odehrávají. Klišé, jak Jenny dále poznamenává, má šablonovitý charakter. Následující pasáž jeho studie o vztahu exotiky a klišé v Rousselově knize se dá použít na Lotiho dílo<sup>162</sup>: „Z exotiky však působením klišé zůstávají jen znaky, neboť vůči exotické skutečnosti se Roussel chová buď nevšímavě, nebo ji přetváří v kulturní stereotypy a anekdotickou scénografi.“<sup>163</sup>

Klišé jako forma vždy odkazuje k jiné textové formě, a tak nakonec klišé odkazují sama k sobě a s realitou se mýlí. Slovník, kterým je autor schopen disponovat, je velmi chudý. Užívá slova jazyka dané země nebo čerpá z „exotické rekvizitárny“,<sup>164</sup> jak to pojmenovává Jenny, a tím chce navodit „exotičnost“ svých dojmů a zážitků. Tento druh exotické estetiky tedy lze charakterizovat jako estetiku „převleku“, líčení, kamufláže.

Klasickým klišé bývá spojení substantiva s adjektivem, autor si jednoduše vypomáhá téměř synonymní adjektivy jako „exotický“, „divoký“, „zvláštní“, „podivný“ či „tahitský“, které jen odkazují k mimoevropské a *nenormální* skutečnosti, ne k autentické povaze tahitské exotiky. V druhé části *Manželství Lotiho* najdeme pojmenování typu: „pravděpodobné rostlinstvo“ (s. 110), „nevím, co to bylo zvláštního a divokého“ (s. 111). Ve třetí části pak: „Neobyčejný dojem, jenž se nedá

<sup>161</sup> *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 208–239.

<sup>162</sup> Raymond Roussel byl velkým obdivovatelem Pierra Lotiho.

<sup>163</sup> *Znak, struktura, vyprávění*, s. 215.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 215.

vysloviti..." (s. 180), „příroda Oceánie vrhá své nevysvětlitelné kouzlo“ (s. 181), „podivné dojmy“ (s. 101).

V druhé části románu spisovatel dokonce vysvětluje svou neschopnost pojmenovat, definovat či zachytit své dojmy:

Probouzelo se ve mně množství pocitů, pocitů neznámého druhu, smutných a nevyslovitelných dojmů.

Jsou situace, jichž uchvacující zvláštnost nelze vylíčiti slovy. – Kouzlo místa, tajemné vlivy přírody oživují nebo přetvořují procítěné dojmy – a neumíte jich – ani nedokonale, už vyjádřiti.<sup>165</sup>

Čtenář má tedy před očima spíše náznak než skutečný popis Tahiti. Lotiho způsob pojmenování skutečnosti se nerozšiřuje, vytváří svá „epiteta constans“, která se v celém textu neustále opakují. Jeho výrazy jsou tedy anaforické, citují samy sebe.

Tzvetan Todorov se v jedné kapitole v knize *Nous et les autres* zabývá exotismem Pierra Lotiho v románech *Aziyadé*, *Manželství Lotiho* a *Madame Chrysanthème*, jehož hrdinkami jsou ženy. Vidí Lotiho jako egocentrického a etnocentrického cestovatele ponořeného do vlastní subjektivity:

Na druhé straně je překvapující pozorovat, že mezi „třemi hlavními postavami“ je „Já“ jediným lidským subjektem, přestože v titulu knihy se pokaždé objevuje jméno jiné postavy. Taková je totiž skutečná logika egocentrického cestování, které přisuzuje důstojnost subjektu pouze jedné osobě, a sice samotnému vypravěči.<sup>166</sup>

Lotiho vyprávění se tváří jako „pozorování“, evokace exotického prostředí či vykreslení portrétu jeho milenky Rarahu, ale zaměřuje se výhradně na něho samotného, na vnitřní dojmy vzněcované exotickým prostředím. Ve všem se odráží jen on sám, jeho evropská kultura a vzpomínky. Loti hledá očarování z období dětských snů. Dětství symbolizuje ztracený ráj jisté „senzibility“, „citlivosti“, schopnosti vnímat všemi smysly a mít tak skutečné pocity, dojmy či zážitky... Ty se mu daří oživovat pouze cestováním a exotikou, jak o tom Tzvetan Todorov píše ve zmiňované knize:

---

<sup>165</sup> Loti, Pierre: *Manželství Lotiho*, cit. vyd., s. 158.

<sup>166</sup> „Il est frappant de voir, d'un autre côté, que ‚Moi‘ est le seul sujet humain parmi les ‚trois principaux personnages‘, alors que le livre porte chaque fois en titre le nom d'un autre personnage. Telle est en effet la logique du voyage égocentrique, qui reconnaît la dignité du sujet à une seule personne, à savoir le narrateur lui-même.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 412.

V tomto okamžiku zasahuje cizí země: umožňuje nepostradatelné oživení smyslů a naplňuje dojem něčím poutavým – *exotismem*. (...) Smysly jsou otupené, dojmy nezanechávají v člověku žádné stopy: proto, abychom je vzkřísili, odjíždíme na cesty, ačkoliv to, co tam nacházíme, je často pouhou vybledlou kopií našich snů.<sup>167</sup>

To je skutečná funkce Lotiho exotismu: vyvolat, oživit dojmy a pocity. Cizí neznámé prostředí má totiž schopnost vzbudit „překvapení“, pocit dávno zapomenutý v šedi chátrajícího světa. Už sama tropická krajina přitahuje svou výjimečností, vybuchuje barevností a světlem, roztodivnými tvary svých tajemných hor ztracených v nekonečné modři oceánu... Lotiho exotismus tvoří kolekce dojmů, impresí, jeho příběhy jsou pouze záznamem drobných událostí, nemá však nic společného se skutečným děním či odhalováním lidských vztahů, a tím se výrazně liší od soudobého naturalismu.

V dopise sestře píše Loti o tzv. *déjà-vu*. V *Manželství Lotiho* se tak nepohybujeme v dalekém exotickém místě, ale rovněž v autorově prostoru paměti.

Nemohu ti říci vše, co zakouším z neobyčejných dojmů, nalézaje při každém kroku vzpomínky mých dvanácti let... U rodinného krbu vzpomínal jsem jako hošík na Oceánii fantastickým závojem neznáma, chápal jsem ji a uhlídl jsem ji takovou, jakou ji nalézám dnes. Všechny ty krajiny byly *již viděny*, všecka ta jména byla známa, všechny osoby jsou tytéž, jež kdysi navštěvovaly mé dětské sny, vše tak přesně, že chvílemi se domnívám, že sním dnes.<sup>168</sup>

Pobyt v cizím exotickém prostředí přebírá podobu návratu do hlubin osobní minulosti a vzpomínek na bratra Gustava, a tím i do dětství, v němž Polynésie vstupovala do jeho snů. Silné, hluboce intimní pouto k Tahiti vyrostlo z lásky k staršímu bratru, a když Loti zjistil, že po něm v Polynésii nezbyli žádní potomci, sen se mu zhroutil: „Bylo to, jako by byl mrtev podruhé. – A zdálo se, že ty ostrovy náhle zpustly – že všecek půvab Oceánie je rázem mrtev a že nic mne již nepoutá k té zemi.“<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> „C'est là qu'intervient le pays étranger: il permet le renouvellement indispensable de la sensation et fournit de l'intérêt – de l'*exotisme* – à l'impression. (...) Les sensations s'émoussent, les impressions ne marquent plus: alors, pour les ranimer, on part en voyage, même si ce qu'on trouve n'est souvent qu'une pâle copie de tout ce dont on avait rêvé.“ Tamtéž, s. 411.

<sup>168</sup> Loti, Pierre: *Manželství Lotiho*, cit. vyd., s. 48.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 200.



Lotiho postoj k Tahiti a šířeji k exotice je ambivalentní. Nechává se okouzlit tahitským způsobem života, který staví do opozice s evropskými mravy plné falše, klamu a nepřirozenosti. Hrdina zvažuje, jestli nezůstane navždy na Tahiti po boku své milované Rarahy. Tato prchavá představa však rychle pomíjí, a hrdina se vrací do Evropy, ostatně jako po všech cestách, ať už do Turecka, Japonska či Senegalu. I přes silná pouta, která v dané zemi naváže, se Loti vždy vrací k výchozímu bodu.

Právě tento etnocentrismus, mající rysy koloniální ideologie, se projevuje v jeho vztahu k Tahit'ánům. V některých pasážích se dá cítit pocit nadřazenosti civilizovaného Evropana nad Tahit'any. Neustále naráží na vlastní neschopnost ztotožnit se s cizím národem, a přestože během svého pobytu přebírá chování, zvyky, šaty, stravu Polynésanů, jde o neustálou hru přestrojování, maskování. Vždy se někde v textu objevuje propast, která ho od „rasy“ Tahit'ánů dělí:

Nám, již jsme zrozeni na druhé straně světa, nelze posuzovati, nebo alespoň chápati ty nedokonalé povahy, tak rozdílné našich, u nichž nitro zůstává tajemné a divoké a kde přece v některých hodinách najdeme tolik kouzla a vzácného citu.<sup>170</sup>

Loti nepopisuje rozdíly, ale sám je vytváří. Loti je znám svým rasismem vůči Asiátům, jak dokládá tato pasáž z *Manželství Lotiho*: „Něco hrozného bylo tam (...): starý Číňan, všecek nahý, koupající v naší čisté vodě své sprosté žluté tělo...“<sup>171</sup> Todorov to hořce konstatuje:

Když už autor prohlásil sám sebe za jediný subjekt na palubě a ostatní byli sníženi k roli objektů, je pak zcela vedlejší vědět, jestli tyto objekty milujeme či nenávidíme, podstatné je to, že nejsou plnoprávními lidskými bytostmi.<sup>172</sup>

Lotiho nadřazenost se výrazně projevuje v jeho vztahu k „divokému dítěti“ Rarahy. Přestane ji chápat a cítí se vůči ní velmi vzdálený, jakmile se v ní probudí „pudy“ pohanské minulosti, například při nočních tancích *upa-upa*: „Za těch večerů se zdálo, jako by Rarahy byla jinou bytostí.“ (Manželství Lotiho, s. 115) Každopádně Loti chladně konstatuje:

---

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 211.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>172</sup> „Une fois que l'auteur s'est déclaré seul sujet à bord et que les autres ont été réduits au rôle d'objets, il est après tout secondaire de savoir si on aime ces objets ou si on les déteste; l'essentiel c'est qu'ils ne sont pas des êtres humains à part entière.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 426.

A přece byly mezi námi propasti, strašné závory navždy zavřené; byla divoškou; mezi námi, jež jsme byli jedno tělo, zůstal naprostý rozdíl plemen, různost nejzákladnějších pojmů všech věcí. (...) A vskutku, byli jsme děti dvou velmi vzdálených a velmi rozdílných světů a spojení našich duší mohlo býti jen pomíjející, nedokonalé a zmatené.<sup>173</sup>

Tzvetan Todorov v *Nous et les autres* poznamenává: „Loti však nepocítuje žádnou lítost nad komunikačními potížemi, protože se okouzlení rodí právě z nedorozumění: exotismus není ničím jiným než směsí svůdnosti a neznalosti, oživení smyslů díky cizokrajnosti.“<sup>174</sup>

## **b. Polynéská idyla**

Téměř všechny exotické příběhy Pierra Lotiho, jako jsou *Aziyadé*, *Manželství Lotiho* či *Madame Chrysanthème*, mají obdobný příběhový scénář. Krátký pobyt v cizině je vždy doprovázen erotickým vztahem s exotickou ženou. Tato šablona se stala osvědčeným modelem exotické literatury. Jak píše Todorov v *Nous et les autres*: „Lotiho vynález spočívá ve shodě exotismu a erotiky: žena je exotická, cizí je erotické.“<sup>175</sup> Jeho příběhy odehrávající se v exotické krajině jsou milostné, smyslné, čímž autor završuje tradici exotismu z 18. století. Hrdinkou románů *Aziyadé*, *Manželství Lotiho* či *Madame Chrysanthème* je pokaždé exotická žena a cizí země je převážně ženským světem.

V *Manželství Lotiho* exotický ostrov zastupuje vypravěčova tahitská manželka Rarahu, tedy jedna konkrétní žena, která ovšem na rozdíl od dosavadní polynéské literatury není anonymní, má vlastní jméno a identitu. Kromě mrtvého bratra Georgese nevystupují v tomto románu takřka žádní muži. Tahitský svět se zdá být převážně ženským. Tvoří ho dvorní dámy královny Pomare IV., její na smrt nemocná vnučka princezna Pomare V. a Tiahoui, nejlepší kamarádka Rarahu. Mnoho scén se odehrává v údolí Fataoua, kde tečou vodopády a říčky, kam se ženy chodí společně koupat (dnes místo nazvané „bain Loti“).

---

<sup>173</sup> *Manželství Lotiho*, s. 145.

<sup>174</sup> „Mais Loti n'éprouve aucun regret devant cette difficulté de la communication, car c'est précisément de l'incompréhension que naît le charme: l'exotisme n'est rien d'autre que ce mélange de séduction et d'ignorance, ce renouvellement de la sensation grâce à l'étrangeté.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 416.

<sup>175</sup> „L'invention de Loti consiste à avoir fait coïncider exotisme et érotisme: la femme est exotique, l'étranger est érotique.“ Tamtéž, s. 417.

Dokonce i prostor, v němž se román odehrává, tedy ostrov Tahiti, má rysy ženské erotičnosti, je svůdný jako žena. Pro Lotiho se Tahiti stává „nejrozkošnějším ostrovem světa“ (Manželství Lotiho, s. 170) a autor opěvuje vláhu či svěžest vzduchu a parfémy: „vzduch byl přetížen vyčerpávajícími a neznámými vůněmi.“ (Tamtéž, s. 29); „jsi jakoby opojen tou tahitskou vůní, jež se večer hromadí pod hustými listy...“ (Tamtéž, s. 180) Tahiti v sobě skrývá vedle erotiky něco mateřského, poskytuje bezpečí a jistotu.

Žena a ostrov se prolínají. Rarahu zasvěcuje Lotiho do tahitského světa. Skrze ni vypravěč vnímá a poznává celé Tahiti, přes svou lásku k ní proniká do polynéské duše. Žena je v Lotiho románu „ochránkyní“ tradice, dokonce tyto zanikající tradice symbolizuje či ztělesňuje. Sonia Faesselová ve studii *Entre tradition et modernité: la femme dans l'idylle polynésienne* (Mezi tradicí a modernitou: žena v polynéské idyle) charakterizuje tahitskou ženu podobnými slovy: „Polynéská žena je tedy v idyle zušlechtěná: jako symbol čistoty mizející tradice, je smyslná v estetickém slova smyslu, vzbuzuje obdiv více než touhu.“<sup>176</sup>

Jedním z hlavních cílů hrdinova pobytu na Tahiti bylo najít stopy po milostném vztahu mrtvého bratra s Tahit'ankou Tarahu. Z Georgesových dopisů Loti tušil, že tam díky své milence pozná především lásku duchovní a pocit blaženého štěstí, a tak si na základě těchto dopisů už předem sám vysnil svou vlastní tahitskou idylu.

Vztah Lotiho a Rarahu není založený pouze na tělesné rozkoši, na smyslnosti, ale také na upřímném milostném citu. Poprvé v dějinách tahitské literatury se k tělesné rozkoši váže láska. Jak vypravěč píše na konci první kapitoly: „Miloval ji už trochu srdcem...“ (Manželství Lotiho, s. 70) Tímto rysem se *Manželství Lotiho* řadí do tradice exotického sentimentálního románu, která započala *Pavlem a Virginii* Bernardina de Saint-Pierre či *Atalou* Reného de Chateaubriand. Pro zamilovanou dvojici Rarahu a Lotiho je charakteristická dobrotivá nevinnost a jednoduchost, spojuje ji ryzí cit lásky, který se rozvíjí v laskavé přírodě. Odtud idyličnost tahitského příběhu:

Bylo množství tajemných vztahů mezi Lotim a Rarahu, zrozenými ve dvou protivných krajích světa. Oba byli zvyklí odloučenosti a přemýšlení, uvyklí lesům a přírodním samotám,

---

<sup>176</sup> „La femme polynésienne est donc sublimée dans l'idylle: symbole de la pureté d'une tradition en train de se perdre, elle est sensuelle au sens esthétique du terme, suscite l'admiration plutôt que le désir.“ In Faessel, Sonia: *Visions des îles: Tahiti et l'imaginaire européen*, cit. vyd., s. 138.

oba rádi trávili dlouhé hodiny v tichu, natažení na trávě a mechu, oba vášnivě milovali snění – krásné ovoce, květy a svěží vodu...<sup>177</sup>

V popisování tahitské přírody Pierre Loti užívá prostředků žánru idyly, jako je locus amoenus. Fragmentace románu na krátké kapitoly také připomíná klasickou formální podobu řecké idyly. Prvním titulem knihy bylo *Rarahu – Idylle polynésiennes*.

Dni nám ubíhaly velice příjemně, na úpatí ohromných kokosovníků, pokrývajících stínem naše obydlí.

Vstávati každého rána trochu po východu slunce, překročiti brlení zahrady královny a tam v potoce pod mimosami užívati dlouhé lázně – jež měla podivný půvab ve svěžesti těch jiter, na Tahiti tak čistých! (...) Tam byl ten život exotický, klidný a ozářený sluncem, ten život tahitský.<sup>178</sup>

V *Rarahu* se soustřeďují všechny rysy prototypu „exotické ženy“. Přestože je fiktivní postavou, její portrét a příběh byl natolik sugestivní, že mnoho čtenářů věřilo v její existenci a někteří obdivovatelé se ji dokonce snažili v Polynésii najít, jako například český spisovatel Jan Havlasa. Aby vytvořil ideální tahitskou milenkou, sloučil Loti několik podle něho typických polynéských rysů, jak píše v dopise příteli Plumketovi.: „Sloučil jsem více skutečných postav, abych vytvořil jednu jedinou: *Rarahu*, a připadá mi jako docela věrná studie polynéské ženy.“<sup>179</sup>

V deníku, který si Pierre Loti psal během pobytu na Tahiti, nenajdeme o *Rarahu* žádnou zmínku. V portrétu *Rarahu*, jemuž Loti věnuje celou pátou kapitolu první části románu, je však patrné, že autor svou postavu doslova „poskládal“ seskupením různorodých rysů typických pro „všeobecně exotickou ženu“. *Rarahu* má přesto být dokonalým typem „maorského plemene“ (Manželství Lotiho, s. 22), „malá bytost, jež se nepodobala žádné jiné“ (s. 22). Metafory a přirovnání k arabským, evropským, antickým a markézským ženám, které Loti užívá, však vytvářejí velmi kontrastní obraz mladé *Rarahu*.

Její rysy přirovnává k rysům dítěte, koček, šelem, dokonce i kosmana (což může vyznít až hanlivě). Řasy *Rarahu* připomínají „zbarvená pera“ (s. 22). Analogie se

---

<sup>177</sup> *Manželství Lotiho*, s. 71.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 105–106.

<sup>179</sup> „J’ai combiné plusieurs personnages réels pour en faire un seul: *Rarahu*, et cela me semble une étude assez fidèle de la femme polynésienne.“ In Loti, Pierre: *Journal intime*, tome 1, Paris, Calman-Lévy 1929, s. 62.

zvířaty zapadá do dekadentní estetiky, jak Eva Voldřichová Beránková ve studii *Od albatrosa ke žralokovi: Malý dekadentní bestiář* píše:

(...) dekadence sahá ke zvířecím metaforám velmi často a ráda. Ať už si doboví autoři nechávají do nejrozumnějších živočichů spílat, nebo se do nich sami stylizují, ať s nimi esteticky experimentují, vrhají je proti zbytku lidstva, nebo před nimi sami v nočních můrách prchají, zvířata zůstávají jednou z nejdůležitějších tematických složek poezie i prózy období *fin de siècle*.<sup>180</sup>

Dominantní barvou těla, očí a vlasů Rarahu je tmavá, od černé po barvu „vypálené hlíny“ (s. 23) či „červené cihly“ (s. 23). Tato červená barva může evokovat Indiány, kterým se v literatuře přezdívalo „rudé tváře“. Při vytváření portrétu Rarahu Loti opět čerpal z „exotické rekvizitárny“. Vrací se k antické dokonalosti tělesných proporcí a přirovnává také barvu těla Rarahu k vypálené „hlíně staré Etrurie“ (s. 23). Tato záliba v zaniklých civilizacích je příznačná pro dekadentní lyriku, již se Loti nechal inspirovat.

Popis Rarahu v páté kapitole je ve vztahu k příběhu čistě dekorativní, ornamentální. Má podobu autonomního fragmentu, jehož význam je pouze estetický. Tato pasáž by se dala bez násilí na textu vyjmout z celku. Loti vytváří iluzi, že obraz Rarahu maluje přímo před očima čtenářů. Takto „zvěčněná“ se Rarahu stává symbolem tahitské ženy. Od detailů obličeje se postupně vykresluje celá její postava, shora dolů, od hlavy až ke kotníkům, na závěr se Loti vrací ještě k jejím očím a shrnuje: „měla něco do sebe, co se nedá lépe vyjádřit, než těmito dvěma slovy: půvab polynéský“ (s. 23). Polynéský půvab je tedy směsicí nesourodých exotických rysů, v tom se skrývá podle Lotiho románu jedinečnost a zvláštnost tahitské ženy.

Rarahu je velmi mladá, neposkvřněná a naivní Tahit'anka, vychovaná starou paní ve vesničce Apire, daleko od hlavního města Papeete. Vypravěč ji oslovuje „malá divoška“ a cení si jejích dětinských rysů: „dětské prostoty“ (s. 36) či „dětské představy“ (s. 68). Zachovala si nevinnost, je tvárná a nezkušená. Její vzdělání je minimální, její snaha učit se je však velká. Rarahu je tedy prototypem „dobré divošky“, „všude považované za dívku velmi moudrou...“ (s. 108).

---

<sup>180</sup> Voldřichová Beránková, Eva: *Od albatrosa ke žralokovi: Malý dekadentní bestiář*, in *Svět literatury*, ročník XXIII, FFUK v Praze 2013, s. 74.

Oproti tomu vypravěč Loti je mladý, civilizovaný, rafinovaný anglický námořník. Popis jejich vztahu doprovází jistá cudnost či zdrženlivost. Erotika polynéské idylky má tedy až „ctnostný“ charakter, vypravěč se vyznává ze své lásky slovy: „Byla to opravdu má ženuška; miloval jsem ji velice srdcem i smysly.“ (s. 145) Jejich vztah má rysy jakési pošetilé jímavosti, křehkosti a přejemnělosti.

Na druhé straně je však patrná Lotiho nadřazenost nad tahitskou milenkou, která je bezpochyby v souladu s koloniální ideologií konce 19. století, kdy se Francie ještě považovala za světovou velmoc. Vypravěč přezdívá Rarahu také „malá divoká Tahit'anka“, mluví o ní jako o nevzdělaném „zvířátku“ či o „divokém dítěti“ (s. 27), které je třeba si ochočit. Proto se s ní přestěhuje z venkova do hlavního města Papeete a uvede ji do vyšší, „civilizované“ společnosti. Rarahu se začne učit anglicky, přijímat vybrané hosty jako vzorná paní domu hodna bílého civilizovaného muže. Loti pozoruje, jak se z ní pomalu stává mladá žena a jak přebírá evropské způsoby a chování: „Zářila štěstím, byl to její vstup do světa mladých žen Papeete, vstup nádherný, jenž předstihoval vše, co její dětská představa si mohla vymyslet a přát.“ (s. 105)

Po čase se však Lotimu „poevropštěná“ Rarahu přestává líbit. Stejně jako předtím, když se její tahitská odlišnost či divokost nejvýrazněji projevovala, zejména při tradičních tancích *upa-upa*, tehdy ji Loti nepoznával a odmítal ji. V takovýchto okamžicích se mu odcizovala: „Za těch večerů se zdálo, jako by Rarahu byla jinou bytostí. Upa-upa probouzel v hloubi její nepěstované duši horečnou rozkoš a divokost.“ (s. 115)

Nakonec je zřejmé, že Loti miluje především svou vlastní představu o tom, jaká by Rarahu měla být. „Byla již tak zušlechtěná, že milovala, když jsem ji nazýval ‚malou divoškou‘ – rozumíc, že mne to okouzluje a že by ničeho nezískala, kdyby napodobila způsob bílých žen.“ (s. 117)

Vypravěč si byl velmi dobře vědom, že když zasvětil Rarahu do života v Papeete, bude to znamenat její zkázu a úpadek. Střízlivě, avšak s jistou lítostí, konstatuje: „Takto radostně odvážíla se osudného kroku. Ubohá divoká rostlinka, vypučevší v lesích, upadala jako mnoho jiných do nezdravého a umělého ovzduší, kde měla hynouti a zvadnouti.“<sup>181</sup> Polynéská idyla tím nabývá tragických rysů. Děťinsky prostá a naivní Rarahu sama hned na začátku vztahu s anglickým důstojníkem tuší, že by pro něho nemusela také znamenat „nic, než malou podivnou bytůstku, pomíjivou hříčku, jež bude

---

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 105.

brzy zapomenuta..." (s. 32). To se nakonec neodvratně splní, Loti to však věděl od samého počátku jejich vztahu:

Ubohá malá Rarahu! Brzy, až budeme tak daleko jeden od druhého, staneš se opět a zůstaneš maorskou dívenkou, nevědomou a divokou, zemřeš na vzdáleném ostrově osamělá a zapomenutá – a Loti snad ani o tom nezví...<sup>182</sup>

Vypravěč *Rarahu* je jako jediná postava „aktivní“: přijíždí a odjíždí, zatímco jeho milenka se řídí podle něho, zůstává na ostrově a čeká na něho. Námořník jako jediný určuje povahu jejich vztahu, který zdaleka není rovnocenný. Rarahu stojí v centru celého románu, hraje však „pasivní roli“. Vypravěč působí jen jako pozorovatel sledující její chování, pokroky a vývoj. Rarahu je „předmětem“ jeho pozorování a Loti jediným „subjektem“. Čtenář vše vnímá pouze z jeho hlediska, z jeho úhlu pohledu. Tzvetan Todorov to definuje následujícím způsobem: „Zkušenost zasvěcená hledání dojmů předpokládá, jak jsme viděli, že cestovatel je jedinou lidskou bytostí povýšenou na důstojnost subjektu; žena je pouze první mezi objekty jeho vnímání.“<sup>183</sup>

Tuto strukturu později Victor Segalen zcela obrátí v tahitském románu *Les Immémoriaux* (1907), v němž je příběh vyprávěn pouze z hlediska Tahit'anů. Segalen se tím úmyslně vyhrazuje proti Lotiho exotice. V Segalenově knize dokonce nenajdeme žádný milostný vztah. Loti je jediným, kdo něco z návštěvy Tahiti těží. Jeho odjezd z ostrova znamená zkázu a smrt Rarahu. Aby tomu předešla, slíbí mu, že se přestěhuje z Papeete ke své přítelkyni Tiahoui do distriktu Papeuriri. Žádnou jinou odpovědnost na sebe Loti jinak nebere. Tzvetan Todorov to komentuje:

Dvě fáze tohoto vztahu – nadšení pro obtížně pochopitelnou cizinku a nakonec její opuštění – odhalují přesně dvojznačnost Lotiho exotismu: evropský muž je přitahován a sveden, ale vždy se vrací domů; vyhrává tak na dvou frontách: má prospěch z exotické zkušenosti (žena a cizí země), aniž by někdy doopravdy zpochybnil svou vlastní příslušnost či svou identitu.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>183</sup> „Une expérience vouée à la recherche d'impressions implique, on l'a vu, que le voyageur soit le seul être humain élevé à la dignité de sujet; la femme n'est que le premier parmi les objets de sa perception.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 417.

<sup>184</sup> „Les deux temps de cette relation – l'engouement pour l'étrangère incompréhensible et son abandon final – traduisent exactement l'ambivalence de l'exotisme de Loti: l'homme européen est attiré et séduit, mais il retourne invariablement chez lui; il gagne ainsi sur les deux tableaux: il a le bénéfice de l'expérience exotique (une femme et un pays étrangers) sans jamais remettre véritablement en question sa propre appartenance, ni son identité.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 421.

Vypravěč se vrací do svého rodného Brightbury v Anglii, po několika dnech dostává z Papeuriri od Rarahu srdceryvný dopis, „výkřik bolesti přes moře“ (Manželství Lotiho, s. 227). Prosí ho, ať se vrátí do Polynésie, aby spolu žili na jejím rodném ostrově Bora Bora. Opuštěná dívka mu slibuje lásku a věrnost. Po roce Loti dostává od ní další dopis, tentokrát z Papeete. Přestože jí nikdy neodepsal, Rarahu ho stále miluje a zoufale trpí. Polynéská idyla končí tragicky stejně jako romantická báseň Victora Huga *La Fille d'Otaïti*. Necelý rok po Lotiho odjezdu se Rarahu vrátila do Papeete a stala se milenkou francouzského důstojníka. Po smrti Pomare V. se s ním Rarahu rozešla a od toho okamžiku „vede dnes život naprosto nepořádný a ztřeštěný“ (tamtéž, s. 243).

Opuštěná tahitská dívka propadla v Papeete alkoholu a prostituci, pohublá a na smrt nemocná odjela na Bora Bora, kde po několika dnech umřela. Když se to Loti dozvěděl, výčitky svědomí a pocit provinění v něm vyvolaly v noci děsuplnou vizi mrtvé Rarahu promlouvající k němu a vyznávající se ze své lásky a bolesti. Lotiho šťastné manželství končí smrtí opuštěné ženy. Smrt je na rozdíl od dosavadní tahitské literatury přítomna v celé této tahitské idyle a tvoří jeden z důležitých, téměř obsedantních rysů Lotiho exotismu.

### c. Úpadek tahitského mýtu

Když se v roce 1872 Pierre Loti vylodil na Tahiti, byl okouzlen jedinečnou krásou ostrova, ale současně se ho zmocnil intenzivní pocit, že ona bájná a šťastná polynéská civilizace je kolonizací nenávratně odsouzena k zániku. Vize Polynésie ve stavu agonie prostupuje celým románem *Manželství Lotiho* i následujícími knihami o Polynésii jiných autorů. Stejnou deziluzi později prožije Paul Gauguin, Victor Segalen a mnoho dalších spisovatelů. Od chvíle, kdy se pro Evropany stal ostrov Tahiti pozemským rájem, zažívá svůj pád.

Zachycování zániku zidealizovaného polynéského světa vnáší do Lotiho idylického milostného polynéského příběhu prvky dekadentní lyriky příznačné pro konec 19. století. V úpadku tahitského království, jehož je svědkem, nachází Loti „zvrácený půvab“, dekadentní kouzlo, což je výrazným příznakem jeho doby. Dílo Pierra Lotiho však nelze zařadit k žádnému konkrétnímu literárnímu směru či stylu. Bývá řazeno k pozdnímu romantismu či k impresionismu. Odráží se v něm Lotiho křehká melancholická osobnost, ryze intimní citlivost spojená s univerzálními dobovými pocity, s duchem doby, v níž jeho knihy vznikaly. Loti nebyl obzvláště



sečtělým spisovatelem, jak uvádí Bruno Vercier v poznámkách k vydání *Manželství Lotiho* z roku 1991:

V dopise V. Giraudovi (otištěném v jeho knize *Páni času*) z 10. srpna 1907 Pierre Loti v odpovědi na otázku týkající se jeho četby prohlašuje, že *nikdy* nečetl Leconte de Lisle, Baudelaira, Fromentina, Sully Prudhomme ani Bernardina de Saint-Pierre. „Chateaubrianda, ano; *Načezové* na mě udělali kolem mého osmnáctého roku hluboký dojem.“<sup>185</sup>

Přesto je Lotiho dílo bezesporu prodchnuto dobovou náladou „fin de siècle“, jak dokazují následující řádky z románu *Aziyadé* (1879), v nichž se Loti vyznává:

Není Boha, není morálky, neexistuje nic z toho všeho, co nás učili ctít; je pouze život, který plyne a od něhož je logické vyžadovat co nejvíce možných slastí, než přijde úděsný konec, jímž je smrt...; základním pravidlem mého chování je dělat vždy, co se mi líbí, navzdory všem morálním ponaučením, všem společenským konvencím. Nevěřím v nic ani nikomu, nemiluji nikoho ani nic, nemám ani víru, ani naději.<sup>186</sup>

Keith G. Millward v knize *L'Œuvre de Pierre Loti et l'esprit „fin de siècle“* (1955, *Dílo Pierra Lotiho a duch „fin de siècle“*) analyzuje Lotiho osobnost a dílo z hlediska dobového kontextu. Konec 19. století je dobou společenských a estetických krizí, v níž panovala „nálada konce“, asociovaná s tzv. dekadencí, pádem Říše římské v 5. století, jak uvádí Eva Voldřichová Beránková ve studii „Rytíři zapadajícího slunce“: „O ‚dekadentní‘ estetice se v souvislosti s francouzským literárním životem začíná hovořit teprve od počátku osmdesátých let 19. století.“<sup>187</sup> Ve studii podrobně popisuje genezi tohoto pojmu: „Jakýmsi symbolickým stvrzením tohoto nového ‚stavu

---

<sup>185</sup> „Dans une lettre à V. Giraud (publiée par celui-ci dans son livre *Les Maîtres de l'heure*) du 10 août 1907, P. Loti, répondant à une question sur ses lectures, déclare n'avoir *jamais* lu Leconte de Lisle, Baudelaire, Fromentin, Sully Prudhomme ni Bernardin de Saint-Pierre. „Chateaubriand, oui; *Les Natchez* ont laissé sur moi une profonde impression vers ma dix-huitième année.““ In Loti, Pierre: *Le Mariage de Loti*, Paris, Flammarion 1991, s. 233.

<sup>186</sup> „Il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas de morale, rien n'existe de tout ce qu'on nous a enseigné à respecter; il y a une vie qui passe, à laquelle il est logique de demander le plus de jouissances possible, en attendant l'épouvantable finale qui est la mort...; j'ai pour règle de conduite de faire toujours ce qui me plaît, en dépit de toute moralité, de toute convention sociale. Je ne crois à rien ni à personne, je n'aime personne ni rien; je n'ai ni foi ni espérance.“ In Millward, Keith G. *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit „fin de siècle“*, Paris, Librairie Nizet 1955, s. 329.

<sup>187</sup> Voldřichová Beránková, Eva: „Rytíři zapadajícího slunce“ – Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře, in *Konec a počátek*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2012, s. 9.

duše‘ a zároveň referenčním textem pro všechny mladé básníky se stal Verlainův sonet ‚Ochablost‘ (...).“<sup>188</sup>

Pocit zanikajícího světa, starého řádu a tradičních hodnot ovládl Francii v posledních dvaceti letech 19. století, zejména po Pařížské komuně v roce 1871. Skleslost, vyčerpanost a pesimismus, umocněný aktualizací Schopenhauerovy filozofie, se zmocnily evropské společnosti. Keith G. Millward ve své práci cituje Sérizierovu definici „fin de siècle“ z článku, který vyšel 4. května 1886 v časopisu *Voltaire*:

Být fin de siècle, to znamená zřeknout se odpovědnosti; znamená to téměř fatálním způsobem podlehnout vlivu času a prostředí; znamená to jednoduše mít svůj malý podíl na celkové nudě a zkaženosti; znamená to hnit se stoletím a upadat s ním... Luxus se vystavuje se vši okázalostí. Neřest se stává promyšlenou, vynalézavou, obratnou. Úslužné a vláčné vědomí se blahodárně účastní na všeobecné skleslosti. Znamená to vládu vášni bez jakýchkoliv zábran, drzý triumf zvrácenosti.<sup>189</sup>

Bolestivá zkušenost společenského pádu vzbudila v některých umělcích požívačnost, touhu co nejvíce „si užít“ poslední okamžiky před definitivním zánikem starého světa. Současně však v jiných básnicích probudila přání tomu všemu uniknout jak v čase, tak v prostoru, ať už ve svých básnických vizích nebo skutečným odjezdem. Znamenalo to usilovné hledání nových životních i estetických východisek.

Román *Manželství Lotiho* je bezpochyby prostoupen dekadentní lyrikou. Loti se snaží zachytit poslední záblesk rajske, bezstarostné, zahálčivé a šťastné tahitské civilizace před zánikem, nebo jak píše, touží, „aby se trochu vzkřísil ten ples, který jako by umíral“ (Manželství Lotiho, s. 221). Loti popisuje plesy na královnině dvoře, tance *upa-upa*, ony „saturnalie minulosti“ (tamtéž, s. 114), hostiny, výstřední večírky organizované pro rozptýlení mladé umírající a rozmarné princezny, jako poslední společenský „vrchol“ polynéské kultury:

---

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>189</sup> „Être fin de siècle, c'est n'être plus responsable; c'est subir d'une façon presque fatale l'influence du temps et du milieu; c'est prendre tout simplement sa petite part de la lassitude et de la corruption générales; c'est pourrir avec son siècle et déchoir avec lui... Le luxe s'y étale avec tous ses raffinements. Le vice y devient savant, ingénieux, habile. Les consciences, complaisantes et molles, trouvent une complicité bienfaisante dans l'affaissement universel. C'est le règne des passions lâchées à toute bride, le triomphe insolent de la perversité.“ In Millward, Keith G. *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit „fin de siècle“*, cit. vyd., s. 15.

Z nejkrásnějších dob Papeete bylo období roku 1872. Nikdy tam nebylo vidět tolik slavností, tanců a *amuramas*.

Každého večera to bylo jako závat'. – Když nadešla noc, zdobily se Tahit'anky zářícími květy, rychlé údery na buben je volaly k upa-upě – všechny spěchaly s vlasy rozpuštěnými, poprsí sotva pokryto mušelinovou tunikou – a tance, zmatené a chlípné, trvaly často až do rána.<sup>190</sup>

Za tímto přepychovým, okázalým zevnějškem se skrývá vratkost či pomíjivost umírající tahitské civilizace. Loti se to snaží „maskovat“ posledním zbývajícím luxusem královského dvora, vytváří umělou, strojenou krásu. Proto je jeho nejčastější figurou klišé, které jako efektní škraboška zakrývá prázdnotu. Jeho estetiku lze charakterizovat jako estetiku převleku, líčení, kamufláže, popisy hýří ladícími barvami, rafinovanou malebností.

V *Manželství Lotiho* autor rád a často popisuje tahitské oděvy žen (tradiční *parea*, ale také mušelinové šaty vnucené původním obyvatelům misionáři), jejich způsob věnčení květinami, mušlemi... Sám se převléká do místních oděvů: tahitský převlek v něm vyvolává iluzi, že se stává součástí exotického kraje a nalézá harmonii s prostředím – jeho únik z Evropy je dovršen. Podobně se ovšem Loti chová v Turecku či v Africe a jeho vůbec největší zálibou je převlékání do orientálních oděvů. Oblečen v těchto „kostýmech“ má pocit, že se mu daří uniknout své vlastní osobnosti, vlastnímu tělu, vlastnímu století, a dokonale podléhá iluzi, že se stává někým jiným. Roland Barthes o tom poznamenává ve zmiňované předmluvě k vydání *Aziyadé* z roku 1971:

Aby své postavě dopřál malebného vzhledu, převléká ji do krásných kostýmů z dávných dob: „Stát se sám součástí tohoto obrazu plného pohybu a světla,“ říká proto důstojník, který obchází, oblečený za starého Turka, mešity, kavárny, lázně a náměstí; tedy *obrazy* tureckého života. Cílem přestrojení je *koneckonců* (potom, co se iluze bytí vyčerpala) proměna v popisovaný objekt – a ne v subjekt, který by pozoroval sama sebe.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> *Manželství Lotiho*, s. 114.

<sup>191</sup> „La personne qu'il souhaite à son personnage en lui prêtant ces beaux costumes d'autrefois, c'est celle d'un être pictural: „Être soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière“, dit le lieutenant qui fait, habillé en vieux Turc, la tournée des mosquées, des cafédjis, des bains et des places, c'est-à-dire des *tableaux* de la vie turque. Le but du transvestissement est donc *finalemt* (une fois épuisée l'illusion d'être), de se transformer en objet descriptible – et non en sujet introspectible.“ In Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture, Nouveaux essais critiques*, cit. vyd., s. 173–174.

*Manželství Lotiho* tyto Barthesovy úvahy potvrzuje: „Podnikl jsem cestu v tahitském kroji, nohy a holeně nahé, oděn prostě bílou košilí a národním pareo. Nic mi nebránilo, abych se v jistých chvílích nepovažoval za domorodce, a překvapil jsem se často při přání, býti jim skutečně.“<sup>192</sup>

Podoba Lotiho románů má bezpochyby kořeny v charakteru jeho osobnosti, ať už to byl jistý narcismus či touha být krásný a okouzlovat okolí. Projevovalo se to nošením námořnických a důstojnických uniforem, chozením v botách s vysokými podpatky, pudrováním obličeje, za což byl svými námořnickými nadřízenými pochopitelně kritizován. Svým dandismem chtěl budit rozruch a rozvíjet kult sebe sama. Zároveň to však byl pokus uniknout stárí, tedy nikoli pouhá koketérie, ale výraz hrůzy z rozkladu. Charles Baudelaire napsal o dandismu, že je to „poslední záblesk hrdinství v dekadenci“.<sup>193</sup>

Loti ve svém luxusním domě v Rochefort nashromáždil poklady z celého světa. Místnosti aranžoval jako turecké, arabské a čínské příbytky, nebo naopak ve středověkém stylu. Jiné pokoje jeho domu měly podobu mešity či pagody. Dekorace interiéru připomínala divadelní kulisy, muzeum, kabinet kuriozit, v němž luxus splýval s barbarismem. V tomto prostředí pořádal Loti excentrické večírky, na něž zval francouzskou smetánku. Záliba ve výstřednosti byla jen jedním ze způsobů jak uniknout tíživé realitě. V kontextu dekadence bylo zcela běžné se přestrojovat, jak Eva Voldřichová Beránková ve studii „Rytíři zapadajícího slunce“ uvádí: „(...) Francouzi 19. století se velmi rádi stylizovali do podoby starých Římanů a s obavami sledovali nejrůznější nebezpečí číhající na jejich „říši“.“<sup>194</sup>

Exotika Lotimu poskytovala další druh rozptýlení. Na Tahiti však naráží na skličující skutečnost. Polynéskému královskému dvoru hrozí úpadek a zánik, pod vlivem evropské civilizace jsou ohroženy tradice a celá kultura Polynésie. Rarahu nezná tahitské legendy ani boha *Taaroa*, „neslyšela ani nikdy mluvit o některé z těch postav polynéské mytologie“ (Manželství Lotiho, s. 76). Jedině stará královna Pomare IV. uchovává v paměti tahitskou mytologii a vypráví ji mladému důstojníkovi.

Z minulosti se zachovaly jen pozůstatky „barbarského divoštví“, které Lotiho fascinují, ale zároveň odpuzují jako například soška Tikiho, s níž se setkává na

---

<sup>192</sup> *Manželství Lotiho*, s. 113.

<sup>193</sup> „Dernier éclat d'héroïsme dans les décadences“, In Millward, Keith G: *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit „fin de siècle“*, cit. vyd., s. 148.

<sup>194</sup> Voldřichová Beránková, Eva: „Rytíři zapadajícího slunce“ – Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře, in *Konec a počátek*, cit. vyd., s. 10.

Markézách: „V rukách domorodců možno ještě najít několik obrazů jejich boha. Je to postava s ohybným obličejem, podobná lidskému zárodku.“ (Tamtéž, s. 90–91) Tento ambivalentní postoj zaujímá k zanikajícímu kanibalismu Polynésanů. Na Markézách, na ostrově Nuku Hiva, chválí úsilí misionářů, kterým se ho podařilo potlačit: „Lidožroutství, jež panuje ještě na sousedním ostrově Hiva oa (neboli Dominik), je na Nuku Hivě od více let zapomenuto. Úsilí misionářů způsobilo tu šťastnou přeměnu národních obyčejů.“ (s. 90)

Kanibalismus Lotiho děsí i fascinuje, obzvláště v kombinaci s „aristokratičností“ a vznešeností polynéských královen. Splývání morbidity, zvrácenosti s rafinovaností a vybraným chováním je příznačným dekadentním motivem: „– ‚Welcome!‘ pravila také královna Bora Bory, jež mi podala ruku, ukazujíc mi v úsměvu své dlouhé kanibalské zuby...“ (s. 26) či jinde: „Královna Bora Bory, druhá stará divoška s ostrými zuby, zahalená do sametového roucha.“ (s. 135)

Vypravěč konstatuje nárůst nemocí a úmrtí od dob příjezdu prvních Evropanů. Rarahu má náznaky tuberkulózy, zatímco mladá princezna Pomare V. na tuto nemoc pomalu umírá. Na Markézách Loti zaznamenává pokles počtu obyvatel. V těchto rysech a ve zmiňované „atmosféře konce“ a úpadku tahitského království, jehož je svědkem, nachází Loti „zvrácený půvab“, dekadentní šarm. Jak píše o princezně Pomare V.: „Předvídaná nemoc a jistá smrt dodávaly půvabu té bytůstce, poslední jména Pomare, poslední z královen tahitských ostrovů.“ (Manželství Lotiho, s. 38)

Idyla končí už v závěru první části, kdy Loti odplouvá na Markézy a musí se na měsíc odloučit od Rarahu. Druhou část prostupuje pohřební, smuteční atmosféra. Na Markézách umírá královna Vaekehau: „V tom prázdném domě (...) odhalovalo umírání té ženy neznámou poesii, plnou hořkého smutku...“ (s. 96). Po návratu na Tahiti se Loti dozvídá, že matka Rarahu před týdnem zemřela a její otec ráno, v den jeho příjezdu. Od druhé části románu je smrt všudypřítomná. Tahiti má dvojí, ambivalentní tvář. Na jedné straně ostrov Lotiho svádí a přitahuje, nechává se okouzlit šarmem prostředí. Vypravěč dokonce zvažuje, jestli se na ostrově neusadí navždy.

Loti se vydával na oceánské plavby do dalekých exotických končin, aby našel únik z pocitu pomíjivosti, ze zklamání z existence, z úzkosti ze smrti, jež v něm byly hluboce zakořeněny. Přitom však stejně silnou složkou jeho osobnosti byla touha najít místa, kde se mohl ocitnout sám, daleko, kde se mohl přiblížit prázdnotě smrti, neobyčejně silně ho přitahovala poušť.

V roce 1878 se uzavřel do kláštera trapistů. V osamění, tichu a přísném půstu chtěl zažít pocit, že už není, ztrátu své osobnosti, ošálit tak skutečnou smrt tím, že si ji sám vyvolá. Duše Pierra Lotiho se shlíží v utrpení, jeho dílo je prostoupeno sebelítostí.

Postava hlavního hrdiny v *Manželství Lotiho* je proto záměrně stylizována tak, aby vzbudila v čtenáři lítost nad svou nevinnou, dětskou dušičkou, již krušný osud odhalil všechny strasti světa – už v raném věku poznal všechna muka a utrpení a předčasně dospěl:

Ještě velice mlád, byl Loti vržen do vlnění evropského žití; příliš brzy odhalil závoj, skrývajícím dětem jeviště života. Vržen prudce v šestnácti letech, do víru Londýna a Paříže, trpěl u věku, kdy obyčejně se počíná mysliti... Loti byl velice znaven tou dobou, prožitou v životě tak záhy – a cítil se již býti velice přesycen. Byl hluboce zhnusen a zklamán.<sup>195</sup>

Romanticko-sentimentální patos Lotiho povznáší, ale právě tento rys jeho díla se stal terčem posměchu či parodií. Exotika byla pro něho rozptýlením, chvilkovou iluzí, že se dokáže vymanit z běhu času. To se vypravěči líčícímu polynéské dění daří, ocitá se v bezčasu, prožívá pocit věčnosti: „Hodiny, dni, měsíce ubíhají v této zemi jinak než jinde, čas plyne, nezanechává stop v jednotvárnosti věčného léta. Zdá se, jako by byl v ovzduší klidu a nehybnosti, kde ruch svět již neexistuje...“ (Tamtéž, s. 59)

Locus amoenus se však chvílemi proměňuje ve svůj opak, v „locus terribilis“. Loti promítá své duševní stavy na okolí a na krajinu, tahitské popisy jsou tak výrazně prostoupené osobní lyrikou. Přitom ho fascinuje, že se neustále střetává se smrtí, a místy se ho zmocňuje pocit ohrožení. Ostrov se v takových chvílích stává vězením. Osamělost v nekonečné Oceánii a odloučenost od daleké vlasti v Lotim vyvolává úzkost:

Za noci se mi srdce poněkud svírá v té Robinsonově samotě. – Když vítr venku fičí, když moře se v temnotě ozývá svým silným příšerným hlasem, tehdy zakouším něco jako úzkost ze samoty, tam, na nejjižnější a nejztracenější konci toho vzdáleného ostrova – před tou nesmírností Tichého oceánu.<sup>196</sup>

Dalším rysem Lotiho exotismu je úzkost ze smrti, z nicoty. Všude na světě se Loti střetává s pocitem bezmoci před ničivou a univerzální silou smrti, jež se stává

---

<sup>195</sup> *Manželství Lotiho*, s. 70.

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 75.

konstitutivní složkou jeho díla, jak to trefně postihl už Jaroslav Vrchlický ve studii *Diletantismus v nové literatuře*.

Exotismus pak zvlášť nese zárodek tísně a smutku v sobě, měřit' on nicotu člověka dle ohromnosti vesmíru, a také jiný refrén románů Lotiho jest malichernost člověka vůči ohromnému panoramatu cizích krajů a moří, ta smutná jistota, že neuvidí je nikdy víc, že zmizí beze stopy, kdežto ony zůstanou.<sup>197</sup>

Melancholie prostupuje celým tahitským románem. Slovo „smutek“, „smutný“ je také nejfrekventovanějším v Lotiho slovníku, označuje jím téměř vše: „příchod noci (...) byl smutný“ (*Manželství Lotiho*, s. 68), „naše smutná lidská přirozenost“ (s. 78), „zvláštní kouzlo smutku“ (s. 107), „vítr smutku“ (s. 183)... Krása a vábnost Tahiti jsou v *Manželství Lotiho* zastíněné či prohloubené melancholií, rozčarováním a pocitem pomíjivosti.

Pomíjivost je také zásadním rysem milostného vztahu Rarahu a Lotiho. Od počátku oba vědí, že jejich soužití bude trvat pouze, dokud loď bude kotvit v přístavu. Jejich společné štěstí je chvilkové a zvěstuje konečné neštěstí, což Lotiho do jisté míry vábí. Tím, že je Rarahu předem ztracená, stává se pro něho více přitažlivou, vidí v tom jistou dekadentní vznešenost: „Přece však jsem chápal, že byla ztracena; ztracena tělem i duší. Byl to snad pro mne větší půvab, kouzlo těch, kdož umírají, a více než jindy jsem cítil, že ji miluji...“ (s. 151)

Důstojník Benson, který Rarahu naposledy spatřil v Papeete, ji Lotimu popisuje slovy: „Velký smutek jí dodával většího kouzla, měla půvab elegie.“ (s. 242) Když Loti zjistí, že na Tahiti nežijí žádní potomci jeho bratra, celý jeho sen a okouzlení z ostrova se mu hroutí. Hlavní cíl jeho cesty se nezdařil a jeho polynéská idyla tím končí: „A zdálo se, že ty ostrovy náhle zpustly – že všecek půvab Oceánie je rázem mrtev a že nic mne již nepoutá k té zemi.“ (s. 200) Každou zakončenou etapu svého života vnímal Loti jako malou smrt. Také konec svého pobytu v Polynésii prožívá jako smrt:

Všechn ten kraj a má zbožňovaná přítelkyně měly zmizeti, jako zmizí dekorace jednání, jež se končí...

---

<sup>197</sup> Vrchlický, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*, cit. vyd., s. 80.

Bylo to jednání báchorky, v mém životě – ale bylo skončeno bez návratu... Skončeny sny, sladké, opojné dojmy, nebo uchvacující smutkem – vše bylo skončeno, bylo mrtvo...<sup>198</sup>

Cestování a putování po světě je pro Lotiho prostředkem, jak se od těchto pocitů osvobodit či je zastřít, a tak se stává jeho největší rozkoší hromadění vzrušujících dojmů a exotických tretek. Vztah k cizím kulturám, kterým je jeho dílo prostoupeno, je velmi povrchní a egocentrický, a tím vytváří vlastní druh exotismu.

Morbidita k dekadenci náleží. Ze smrti pramení nový druh krásy a rozkoše, estetika hrůznosti. Podobně jako Baudelaire v básni *Mršina z Květů zla* Loti nachází krásu ve smrti, v rozkladu, ve zlu a bolesti. Kochá se svými záchvaty melancholie, smutek a utrpení je jeho opiem. Obrazy a metafory smrti prostupují jeho dílem a spojují se s exotismem. Loti se zajímá o umírající polynéskou kulturu a tahitský jazyk. V osmnácté kapitole první části vyjmenovává tahitská náboženská slova, která na něho udělala největší dojem a která jsou spojena právě se smrtí:

*Romatane*, kněz, jenž vpouští duše do nebe, nebo je z něho vylučuje.

*Tutahoroa*, cesta, po níž kráčí duše, ubírající se do věčné noci.

(...)

*Ihohoa*, duše zemřelých, strašidla.

*Oroimatua ai aru nihonihororoa*, mrtvola, jež se vrací, aby zavraždila a pozřela živé.<sup>199</sup>

V *Manželství Lotiho* hrají také roli nadpřirozené jevy, například tzv. *tupapau*, duch mrtvých zjevující se v noci, z něhož má Rarahu a ostatní Tahit'anky hrůzu. Vypravěč tuto pověřivost vnímá s odstupem, na duchy nevěří. V první části podává definici *tupapau*:

A tu prosté slovo: „*tupapau*“, vykřiknuté na koupající, obrátí je jako šílené na útěk.

(*Tupapau* je jméno jedné z tetovaných mátoh, jež jsou hrůzou všech lidí polynéských; slovo zvláštní, hrozné samo sebou a nepřeložitelné.)<sup>200</sup>

*Manželství Lotiho* se uzavírá snem či halucinací, vlastně fantastickou vizí smrti mající až apokalyptické rysy. Poté, co se Loti dozví o smrti Rarahu, vrací se v tomto snu

---

<sup>198</sup> *Manželství Lotiho*, s. 218.

<sup>199</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 50.



do Polynésie a účastní se nočního bdění nad mrtvým tělem Rarahu. Zářivý tropický svět ztrácí svou překypující barvitost, proměňuje se v říši bílých, bledých a temných stínů, v níž se mrtvá Rarahu zjevuje jako tupapau a přízračně se směje.

Dekadentní lyričnost, všudypřítomnost smrti a nadpřirozené jevy jsou na románu nepochybně přitažlivé a povyšují jeho úroveň, bývají však často opomíjené. Do paměti čtenářů a spisovatelů se vryly především tradiční rysy tahitského mýtu, milostná idyla a splývání exotiky s erotikou, které tvoří jednu z hlavních složek románu.

*Manželství Lotiho* zaujímá bezesporu stěžejní místo v literatuře spojené s Tahiti. Lotiho postromantická polynéská idyla oživila mýtus tichomořského ostrova na konci 19. století, stala se prototypem exotického románu a inspirovala novou vlnu literárního zájmu o Tahiti. Byla často napodobovaná či citovaná, nejen ve francouzské, ale i v české literatuře (Havlasa, Novák). Po románech Pierra Lotiho následují tzv. koloniální romány odehrávající se ve francouzských zámořských územích a často propagující tehdejší ideologii, rasistické postoje a přesvědčení o nadřazenosti bílé rasy. Tyto romány vycházely do padesátých let 20. století, kdy s procesem dekolonizace vymizely.

Ačkoliv *Manželství Lotiho* bylo teprve druhým románem Julienu Viauda, přinesl mu bezprostřední úspěch. Dobovou popularitu tahitského příběhu dokládá například hudební adaptace jako opera *L'Ile du rêve, idylle polynésienne en 3 actes* (Ostrov snu, polynéská idyla ve třech dějstvích), která měla premiéru v roce 1898 v Opéra-Comique. Hudbu složil Reynaldo Hahn, libreto společně napsali Pierre Loti, André Alexandre et Georges Hartmann.

Hlavním tématem ostatních románů Pierra Lotiho bývají obdobné milostné idyly odehrávající se v cizokrajném prostředí. Fabule je pouze záminkou pro vyjádření vlastních nálad a citového rozpoložení. Exotika splývá s erotikou, vytváří scenerii či spíše kulisu, je pouhým ornamentem, ale zároveň se toto svůdné a přitažlivé pozadí stává prvoplánovým cílem próz, majícím ohromit a nalákat čtenáře. Nakolik se Lotimu podařilo exotické prostředí takto využít, dokládá obrovský úspěch jeho knih na přelomu století.

*Manželství Lotiho* ve svém vyznění představuje zvláštní prozaickou elegii, avšak svou strojeností, vyumělkovaností upadá do sentimentality a afektovanosti. Lotiho próza je místy přelyrizovaná, básnické prostředky mají pouze ozdobnou či ornamentální funkci, což se stalo terčem pozdějších parodií. Román se hemží exotickými šablonami, typickými exotickými klišé, tím vytváří zjednodušující, deformující a falešné

stereotypy, které nemají daleko ke karikatuře. Pozdější módní a brakový exotismus využívá právě těchto prostředků, hlavně motivu splývání exotiky a erotiky.

Exotismus Pierra Lotiho, jeho postoj vůči neevropským kulturám byl už od počátku 20. století ostře kritizován a odsuzován, zejména Victorem Segalenem a později Rolandem Barthesem a Tzvetanem Todorovem. Lotiho zájem a touha poznat exotický svět je podle těchto autorů zcela povrchní a egocentrická. Ale už předtím v roce 1924 vydává skupina surrealistů první společný pamflet *Un Cadavre* při příležitosti smrti spisovatele Anatola France (1844–1924), v němž v zápalu nenávisti k předválečné literatuře odsuzuje i spisovatele Pierra Lotiho, který umřel o rok dříve: „Loti, Barrès, France, zapišme si přece jen zlatým písmem rok, který skolil ty tři neblahé panáky: idiota, zrádce a policajta.“<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> „Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistres bonhommes: l'idiot, le traître et le policier.“ Un cadavre, citováno in Marcel, Jean: *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Seuil 1978, s. 150.

#### 4. Tahiti v české próze ve dvacátých letech 20. století

*Bez páry, bez plachet my na cestu chcem vyjet.  
Je v našich žalářích tak nudno. Nuže, sem  
na hladkém plátně našich myslí nechte míjet  
vzpomínky plaveb svých i s jejich obzorem.  
Povězte, co jste viděli?*

Charles Baudelaire

Cestování se od konce 19. století stává pro obyčejné lidi čím dál dostupnějším. Rozvíjí se kontinentální, ale také interkontinentální doprava, plavba po mořích a oceánech se zjednodušuje a není již přístupná jen mořským vlkům, obchodníkům, kolonizátorům, vědcům, ale také obyčejným pasažérům. Na palubách lodí mířících do Pacifiku potkáme dobrodruhy, poznání lačné cestovatele, spisovatele, umělce z celého světa, mezi nimi i Čechy, kteří se vydávají do Polynésie za snem o exotice, o posledním ráji na zemi, vábí je mýtus o Tahiti, který se k nim dostal z literatury, novin, obrázků či z pouhého doslechu.

Řada z nich se chtěla podělit o své unikátní zážitky z exotických ostrovů, a tak začaly vycházet deníky, záznamy z cest, dopisy, životopisy a cestopisy, v nichž do popředí vystupuje osobní a bezprostřední zkušenost s tropickým světem. Fakt, že to nebyli vždy spisovatelé z povolání, ubírá na kvalitě vyprávění, nebo mu také dodává kouzlo a půvab. V této kapitole se pokusíme sledovat vztah mezi snem, mýtem a skutečností, mezi představou a osobními zážitky. Nedá se jednoznačně říct, jestli návštěvníci jižních ostrovů a moří našli naplnění svých představ o mytickém exotickém ráji, nebo se spíše dočkali deziluze.

Polynésie se v různých podobách začala objevovat v Čechách od počátku 20. století. Nejprve ji najdeme v umělecké oblasti. Předvídavý F. X. Šalda otiskl ve *Volných směrech* na začátku roku 1906, tedy už tři roky po smrti ještě neuznávaného malíře Paula Gauguina, soubor *Z listů a poznámek Paula Gauguina*, který sám přeložil a k němuž přiložil patnáct reprodukcí umělcových děl a překlad studie Maurice Denise *Vliv Paula Gauguina*.

Francouzský malíř Paul Gauguin se poprvé vydal na Tahiti roku 1891 a vrátil se do Paříže roku 1893. V tahitské přírodě Gauguin konečně našel barvy, tvary, světlo a náměty, které po celém světě hledal pro svou malířskou tvorbu, a v tahitské mytologii a způsobu života objevil navíc inspiraci k literární tvorbě. Proto také divoch Gauguin, jak se sám nazýval, odjel na Tahiti nakonec podruhé roku 1895, ale zklamán příliš zcivilizovaným ostrovem vydal se na daleké Markézy, kde na Hiva Oa založil svůj tropický ateliér Dům rozkoše a kde také zemřel.

Výňatek z Gauguinova deníku *Noa Noa*, v němž malíř vypráví své dojmy z prvního pobytu na Tahiti, otiskl F. X. Šalda ve svém překladu v témže ročníku *Volných směrů*. Knižně vyšla *Noa Noa* v roce 1909. Jan Havlasa později ve svém cestopisném deníku *Kouzlo laguny* o této knize napsal, že byla první v Čechách, v níž se setkal s ostrovem Tahiti:

Ještě dnes téměř nikdo u nás neví, co to vlastně je Tahiti: Jack London ani Stevenson, ani Le Mariage de Loti, nic z toho všeho není přeloženo do češtiny nebo aspoň nevím, že by bylo z toho něco vyšlo u nás do počátku tohoto roku (1910), a tak jediné Gauguinova *Noa Noa*, nedávno vydaná v překladu, upozornila u nás doma několik set lidíček na tyto vzdálené výspy v širé rozloze Tichého oceánu.<sup>202</sup>

Na začátku dvacátého století se stal v Čechách velmi populárním cestopisný žánr. Roku 1910 vychází *První cesta kolem světa* Jamese Cooka v překladu Bořivoje Prusíka. Následujícího roku vycházejí další dva díly *Druhá cesta kolem světa* a *Třetí cesta kolem světa*. V této souvislosti je nepochybně zajímavé, že ve stejnou dobu, a sice 11. července 1910, doplul na daleký ostrov Tahiti jako první Čech ve 20. století Jan Havlasa. Své dojmy, zážitky a pozorování zaznamenal v několika denících, povídkových souborech a románech. Několik málo let po něm se na tichomořském ostrově vylodil další český spisovatel A. V. Novák.

Knihy obou autorů přebírají Lotiho post-romantický přístup ke zpracování tahitské tematiky. Ve svých fiktivních příbězích ho však neprohlubují, ale naopak zplošťují využitím již zaběhnutých exotických šablon a klišé, přičemž akcentují především spojení exotiky s erotikou. Podoba tahitského mýtu ztrácí svůj půvab a nabývá výrazně povrchního až pokleslého charakteru, u obou spisovatelů však v jiné míře.

---

<sup>202</sup> Havlasa, Jan: *Kouzlo laguny*, Cesty po světě III, Praha, ÚNKUČ 1928, s. 240.

## a. Tahitské cestopisné deníky a romány Jana Havlasy

*Těch nevýslovně krásných obrazů, jež vymýšlely si moře, oblaka a slunce! Těch požárů barev!*

Jan Havlasa

Jméno Jan Havlasa bylo ve své době velmi slavné a uznávané. Dnes upadlo takřka v zapomnění, ač literární tvorba tohoto cestovatele, romanopisce, autora povídek a cestopisů, publicisty a také velvyslance v jihoamerických státech v jedné osobě je až neskutečně bohatá.

Jan Havlasa, vlastním jménem Jan Klecanda, se narodil v roce 1884 v Teplicích. Příštího cestovatele zavedla jeho první cesta sice jen na Slovensko, ale v průběhu svého dalšího života procestoval celou zeměkouli, počínaje americkým kontinentem. Od roku 1904 do roku 1913 se staly jeho domovským přístavem Spojené státy, odkud vyplouval dál do světa, do Oceánie, Japonska, Číny a Indie. Jeho první knihy a články jsou také věnovány Slovensku a Spojeným státům, další knihy povídek a romány Polynésii, stejně jako řada dalších děl asijské tematické. Ze všech těchto jeho cestovatelských a literárních výbojů se soustředíme na jeho cesty do Polynésie a na díla s polynéskou tematikou.

Když se Janu Havlasovi v roce 1910 naskytla možnost vybrat si mezi cestou na Samou nebo jinam do Polynésie, vybral si Tahiti, což zdůvodnil: „Tahiti bylo v seznamu mých mladistvých snů – což neprohlašoval Tahiti kde kdo, od kapitána Cooka a Darwina až po Pierra Lotiho, za perlu Jižních Moří?“<sup>203</sup>

Díky výhodné nabídce paroplavební společnosti, která nabízela zlevněné zpáteční lístky s půlroční platností, vyplouvá šestadvacetiletý Havlasa se svou devatenáctiletou manželkou v červenci 1910 ze San Franciska na šest měsíců na svatební cestu k mytickým ostrovům, odkud se vrátí v lednu 1911 zpátky do Kalifornie. Na tichomořských ostrovech prožije jedno z nejšťastnějších období svého života. Na ostrovech si Havlasa vedl deník, z něhož pak až do třicátých let čerpal podněty ke své rozmanité a mnohotvárné tvorbě. Do Čech se Havlasa vrátil v roce 1914. Jeho jméno se objevovalo v různých novinách či časopisech, do nichž přispíval mnoha články, mimo jiné také o Polynésii, a díky Havlasovi existence a představa Tahiti začaly pronikat do povědomí české společnosti.

Za brožuru *Vztah osadní politiky k světové válce* byl Havlasa v roce 1916 odsouzen k ročnímu těžkému žaláři. Ve vězení napsal své první prózy inspirované

---

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 234.

tahitským prostředím, které vyšly pod názvem *Šílené lásky* s podtitulem *Tropická romaneta* (1917, francouzsky *Les amours folles*, 1929). Tahiti a ostrov Tuamotu v této knize figurují jako atraktivní romantické a tajuplné kulisy čtyř tropických a fantastických povídek. K dalším Havlasovým prozaickým dílům tohoto zaměření patří soubor tahitských novel *Píseň korálových útesů* (1922) a román *Pobřeží tanečnic* (1923). Povahu Havlasových románů charakterizuje Daniela Hodrová v knize o literární topologii *Místa s tajemstvím* jako konvenční:

Havlasovy romány (Souostroví krásy, Propast rozkoše aj.) náležejí vesměs k typu románu o dobrodružné, iniciační, výjimečně i civilizační cestě do divočiny. Opírají se o tradiční syžet a topiku dobrodružného románu či románu s tajemstvím, jehož žánrová „konformnost“ a „průhlednost“ souvisela s jeho pojetím jako románu pro lid, s nímž však byla v rozporu jejich tematická exkluzivnost a ezoteričnost.<sup>204</sup>

Ve třicátých letech se Havlasa k tahitské tematice vrátil. Pokusil se o historický román na pomezí pohádky, jak ho sám definoval, *Věčná zřídla* (1935), v němž na základě svých studií a četby tahitských legend a odborné literatury o tahitských dějinách, náboženství a mravech sestavil příběh zasazený do pradávnejší tahitské minulosti ještě před příchodem prvních Evropanů. Román *Ticho mezi hvězdami* (1937) se sice odehrává v tahitských kulisách, ale jeho ústředním tématem jsou psychické problémy moderního člověka, který zjišťuje, že v současné době se problémům každodenního života nedá uniknout ani odjezdem na konec světa.

Havlasovy romány a povídky s tahitskou tematikou či kulisami nezanechaly žádné podstatnější stopy v české próze. Příčinou toho je nepochybně jeho zastaralý jazyk a stylistické vyumělkovanosti. Právě jazyková úroveň diametrálně odlišuje Havlasovu prózu od daleko progresivnějšího jazyka jeho současníků, a dokonce i předchůdců, ať už prozaiků nebo básníků. Zřetelná je také spisovatelova nepříliš velká obratnost v syžetové výstavbě próz. Dění v Havlasových dobrodružných příbězích, často obohacované fantastickými motivy, se většinou vyvíjí velmi zdoluhavě, prolíná se s triviálními milostnými zápletkami, pseudopsychologickými problémy hrdinů, a je navíc retardováno velmi dlouhými, rádoby poetickými popisnými pasážemi barvitého exotického prostředí. A to vše je navíc kořeněno kvazifilozofickými, společenskými a vědeckými úvahami.

---

<sup>204</sup> Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*, cit. vyd., s. 137.

Vykonstruované příběhy, jejichž hlavními postavami bývají často Američané či Francouzi, většinou překypují záhadami, napětím, moudrostmi a zcela vyčpělou erotikou. Například v tzv. historickém románu *Věčná zřídla* najdeme mnoho patetických, smyslných či erotických pasáží, které úroveň Havlasovy prózy spíš snižují. Jako ukázka Havlasovy prózy nám může posloužit malý úryvek:

V jejím objetí čas i prostor přestaly a opět se zrodily, v jejich vášni a rozkoši vše se opakovalo od prvního pohnutí prapříčiny, milionkrát milion roků byl v každém jejich okamžiku, z mlhovin světy se vymaňovaly, v jejich laskání jejich smysly se ztělesňovaly a duchem prozářeny jsouce, opět se tělesnosti vymykaly, jejich těla i duch jedno byly a každý z nich sám o sobě nic nebyl... „Nic není než láska a všechno je láska,“ opakovala po něm tichounce a jejich zraky byly do sebe zahříženy.<sup>205</sup>

Havlasovým povídkám a románům můžeme zároveň vytknout konvenčnost a vyvanutý romantismus. Ve svých prózách Havlasa mýtus Tahiti snižuje, rozvíjí převážně povrchní a lacinou podobu milostného či erotického ráje, kde je život jednoduchý a snadný. Tento typ tahitské romantiky se ovšem díky Havlasovým knihám dostal do povědomí lidí a přispěl ke kultu Tahiti a Polynésie v Čechách ve dvacátých letech, který měl za následek vystěhování asi stovky Čechů na druhý konec světa, kde dokonce založili českou kolonii.

K nejzajímavějším a nejhodnotnějším dílům Havlasovy tahitské tvorby nepatří jeho romány a povídky, ale jeho cestopisy a deníky. V *Cestě kolem světa* z roku 1915 je pobytu na Tahiti věnována pouze krátká část. Oproti tomu v knihách *Dech tropů* (1925) a *Kouzlo laguny* (1928) zachycuje a popisuje Havlasa svůj pobyt na Tahiti a dalších polynéských souostrovích.

První knihu *Dech tropů* sestavil Havlasa ze záznamů a deníků, které si vedl za svého pobytu v Polynésii v roce 1910, z črt a vzpomínek uveřejňovaných mezi lety 1914 a 1925 a z anglického rukopisu nedokončené a nevydané knihy *Within the reef* (Obklopený útesy) z roku 1911. *Dech tropů* má podtitul Tahitská dobrodružství a vyšla jako dvanáctý svazek Sebraných spisů Jana Havlasy. Rozsáhlý pětisetstránkový text je rozvržen do deseti kapitol, na jejichž začátcích najdeme místní a časové údaje, takže tato próza má až deníkovou formu a je psána v ich formě. Kniha obsahuje 170 vzácných

---

<sup>205</sup> Havlasa, Jan: *Věčná zřídla*, Praha, Osvětový odbor Družiny dobrovolců čsl. zahraničního vojska 1935, s. 256.

snímků, které autor sám pořídil. Fotografie lidí, různých setkání, zvířat, rostlin, lodí, hor, zátok, pláží nejen ilustrují text, ale podávají také cenné svědectví o tehdejší podobě Tahiti.

Oproti svým prózám se Havlasa v *Dechu tropů* nesnaží o prozaickou stylizaci, nefabuluje, ale podává věcný záznam svých zážitků. Zřejmě díky tomu mohl v článku napsaném k jeho čtyřicátým narozeninám František Sekanina o něm mluvit jako o „spisovateli exotikovi a romantikovi s poctivým realistickým jádrem“<sup>206</sup>. V této próze Havlasa zachycuje s jistou originalitou svůj každodenní ostrovní život, který se svou exotičností vymyká všednosti. Vyprávění se mění s rytmem dechu tropické krajiny. Text má podobu cestopisného deníku a obsahuje dokumentární pasáže zachycující způsob života Polynésanů na počátku století. Havlasa do svých zápisků a do svého vyprávění vkládá tahitské mýty a legendy, přírodovědecké informace, jinde zase filozofické úvahy, po nichž následují lyrické pasáže, napsané pod dojmem exotických přírodních krás. Autor v *Dechu tropů* zachycuje první polovinu svého pobytu v Polynésii, první tři měsíce, které strávil na Tahiti, od svého příjezdu až k přípravě cesty na další ostrovy.

Epické jádro Havlasova deníku tvoří jeho dobrodružné výpravy, z nichž nejdramatičtější jsou okružní cesta kolem ostrova a cesta napříč vnitrozemím Tahiti. Zatímco cesta kolem ostrova, která tehdy ještě představovala dobrodružství (připomeňme jen, že asi deset let před Havlasou ji Gauguin nedokázal uskutečnit), je dnes pro Tahitány samozřejmostí, pro návštěvníky ostrova turistickou atrakcí, cesta napříč vnitrozemím ještě dnes patří k nejobtížnějším výpravám vzhledem k horskému profilu a džunglovému charakteru tahitské přírody. Havlasa se zařadil k prvním Evropanům, jimž se tato expedice podařila, a jeho manželka byla první ženou vůbec, která ji zdárně uskutečnila. Nepochybně dobrodružnou byla v té době také výprava na protější ostrov Moorea, vzdálený padesát kilometrů, tvořící s Tahiti tzv. Společenské ostrovy.

Dokumentární cenu Havlasovy prózy zvyšuje také záznam o setkání s astronomem Milanem R. Štefáníkem, který byl v této době Francouzskou akademií vyslán na Tahiti, aby tam založil meteorologickou stanici, radiovou stanici a vybudoval observatoř pro pozorování nebeských těles a průletu Halleyovy komety. Havlasa tak podává cenné svědectví o Štefáníkově pobytu a působení. V závěru svou knihu

---

<sup>206</sup> Sekanina, František: *K výročí Havlasových narozenin*, in Literární rozhledy VIII, leden 1924, číslo 4, s. 125.



charakterizuje: „A tím vlastně chtěla býti tato první kniha o Tahiti: zápisníkem dojmů někoho, jehož poprvé v životě ovál čarovný dech tropů.“<sup>207</sup>

Druhý polynéský cestopis *Kouzlo laguny* s podtitulem Tahitské zápisky (1910–1927) zachycuje tříměsíční pobyt na Podvětrných ostrovech, které tvoří ostrovy Raiatea, Tahaa, Huahine a Bora Bora. Všechny tyto ostrovy jsou obklopeny daleko většími a nádhernějšími lagunami, než jaké má Tahiti, a tak je Havlasův titul nepochybně oprávněný. Rozsáhlá pětisetstránková kniha je rozvržena do deseti kapitol a je rovněž ilustrována 130 autorovými fotografiemi a 10 holarotypy podle jeho snímků. Havlasův druhý cestopis a dokument je sestaven obdobně jako *Dech tropů* z deníkových zápisků, vzpomínek a črt, v závěru je doplněn zápisy po odjezdu z Tahiti napsanými v Los Angeles, Honolulu, Singapuru, Riu de Janeiro a nakonec v Praze v roce 1927.

Cílem Havlasovy výpravy na Podvětrné ostrovy bylo hlubší poznání Polynésanů v oblasti, která byla tehdy ještě výrazně ušetřena evropských a jiných civilizačních vlivů. A tak se Havlasa v druhé polovině svého pobytu pokouší najít polynéskou autenticitu, folklor a tradice. Tahit'an Mati opatří na Raiatea Havlasovi a jeho manželce tradiční dům na břehu laguny, odkud mají výhled na jeden z nejkrásnějších ostrovů Bora Bora. Manželé se přátelí s místními lidmi, navštěvují různé rodiny a účastní se tradičních hostin *tamaaraa*. K Havlasovým nezapomenutelným zážitkům patří například lov divokých prasat či nebezpečná plavba za noční bouře na protější ostrov Bora Bora, kde zdolal nejvyšší vrchol, horu Pahia.

Celé vyprávění rytmizuje Havlasova fascinace lagunou, pozorování jejích fantastických proměn a metamorfóz, přechody třeptu a podob jejího zrcadla v pestrou mozaiku barev. Za jádro tahitské romantiky, za její „kvintesenci“ považuje v *Kouzlu laguny* ostrov Bora Bora. Cestovatel se vrací zpátky na Tahiti 13. prosince. Předtím, než 11. ledna 1911 tichomořské ostrovy definitivně opustí, stráví vánoční svátky a Silvestra na Moorea v hotelu, kde se před ním ubytoval Jack London.

Havlasa se v *Dechu tropů* a *Kouzlu laguny* často vrací k mýtu o Tahiti jako o posledním ráji. Polynésii poznal v literatuře ještě před svým odjezdem. Seznámil se s vědeckými pracemi, cestopisy, dějinami Polynésanů, ale také s beletrií inspirovanou touto oblastí světa. Četba těchto knih ovlivnila jeho vidění života na Tahiti a především to, jak o něm psal. Všechny tyto práce četl ve francouzštině nebo v angličtině kromě

---

<sup>207</sup> Havlasa, Jan: *Dech tropů*, Praha, Sebrané spisy J. H., sv. 17., Praha, ÚNKUČ 1925, s. 456.

českého překladu Gauguinovy *Noa Noa*. Pokud z těchto děl cituje, jde o jeho vlastní překlady.

Jedna z nejstarších studií, již autor zmiňuje ve všech svých tahitských dílech, je práce misionáře Williama Ellise *Polynesian Researches* (Polynéské výzkumy) z roku 1831. Z vědeckých prací se obrací například na *Flora of French Polynesia* (Flóra Francouzské Polynésie) botanika Emmanuela Draka del Castilla anebo na Charlese Darwina. Důvěrně zná Bougainvillův a Cookův cestopis a čtenáře seznamuje s knihou *Narrative of the U. S. exploring expedition* (Vypravování o výzkumné výpravě Spojených států) kapitána Wilkese, který byl na Tahiti vyslán vládou USA roku 1839, aby ostrov prozkoumal.

Havlasa se o tato vědecká díla opírá, aby vysvětlil, zpřesnil a rozšířil na základě vlastní zkušenosti přírodovědecká, sociologická, i historická fakta týkající se Polynésie. Z beletrie Havlasa zmiňuje a cituje román Pierra Lotiho *Manželství Lotiho*, dále novinové, časopisecké črty a romány z polynéských ostrovů Jacka Londona a tahitské dopisy Roberta Louise Stevensona, jak dokládá začátek *Dechu tropů*:

„První láska, první východ slunce a první ostrov Jižních Moří jsou ojedinělé vzpomínky, zabarvené panenskostí dojmu,“ napsal kdysi Robert Louis Stevenson – souhlasím se Stevensonem v tom, že první spatření jihomořského ostrova jest ojedinělou vzpomínkou, jedinečným svátkem života.<sup>208</sup>

Havlasa se vydává po stopách těchto mořeplavců, misionářů a spisovatelů a navštěvuje místa, kde pobývali. Také vyhledává Tahit'any, kteří se s některým z nich setkali. Daří se mu tak podat některá unikátní svědectví o osobnostech světové literatury: vyhledává a podává zprávu o zestárlé a zchátralé legendární Lotiho lásce Rarahu, a dokonce otiskuje ve své knize její fotografii. Havlasa zřejmě netušil, že mělo jít o fiktivní, tedy neexistující postavu a že se tedy nechal podvést stařenou, která se nechala vyfotografovat za peníze. Vyhledávání bájně Rarahu se v Polynésii stalo turistickou atrakcí, které starší Tahit'anky využívaly k drobnému výdělku.

Lotiho lásce Havlasa věnuje celou šestou kapitolu v *Kouzlu laguny*, nazvanou Milenka básníkova. Převypravuje *Manželství Lotiho*, a přestože kritizuje spisovatelovu povrchnost a nezájem o hlubší poznání navštěvovaných zemí, přiznává, že ho román

---

<sup>208</sup> Havlasa, Jan: *Dech tropů*, cit. vyd., s. 20.

okouzli: „Vedle jiných popudů byla to tedy i Rarahu, co mne přivedlo konečně sem do těchto ostrovů.“<sup>209</sup>

Havlasa se kromě toho také ubytovává v MacTavishově hotelu na ostrově Moorea, kde bydlel v roce 1907 Jack London, a zaznamenává hoteliérový vzpomínky na tohoto spisovatele atd. Zmiňuje a cituje tyto autory, aby dokázal, že není jediným, kdo propadl kouzlu tahitské idyly. Vyplul z Ameriky, aby si ověřil pravdivost mýtu o posledním ráji. V *Dechu tropů* o tom říká:

Začínaje vypisovati svoje tahitská dobrodružství, skoro bych nejraději vynechal celou tu plavbu z šedivého severu do tohoto slunného zátíší na jižní polokouli, až na posledních asi sedmáct hodin, naplněných již vrchovatě oním zvláštním kouzlem poezie, jež před sto padesáti lety rozhodilo záludná osidla svého vábení do chladnějších pásem a podnes vysílá své svody každému, kdo ve své obraznosti touží po ráji tropického podnebí, po idylickém osamění dalekých a barvitých výsep v širém oceánu a po seznání života mezi úsměvnými domorodci, o nichž od časů kapitána Cooka nepřestalo se psáti jako o nejlaskavějších, nejroztomilejších dětech přírody.<sup>210</sup>

V tomto opojení se odhodlává pokračovat v dávné tradici:

Zde byly ty břehy, o nichž kdysi už Darwin napsal, že „povždy musí zůstat klasickými každému, kdo cestuje Jižními moři“; zde byla tahitská laguna přilákavší za sto padesát let tolik dobrodruhů a snilků; zde byl jeden z posledních objevů, jimiž po dlouhá tisíciletí doplňovala se mapa světa. A zde tedy prožijeme kousek svého života, ...snad právě v těch místech, jež nyní jsme mijeli, ...někde v srdci takového háje kokosových palem, na pobřeží této zasněné laguny...<sup>211</sup>

Havlasa se však snaží zachovat si alespoň jistou míru objektivitu. Ověřuje autenticitu výpovědí dávných návštěvníků Polynésie a nebojí se vyptávat Tahit'anů na jejich názory nebo zkušenosti. Dokonce někdy vyvrací údaje, které najdeme nejen v odborné, ale hlavně v krásné literatuře o Tahiti. Nejenže Havlasa zmiňované autory cituje, ale snaží se místy napodobovat jejich styl. V jeho obrazu Tahiti se zrcadlí mýtus o posledním ráji, Havlasa přebírá a využívá již zaběhnutá klišé, která exotické ostrovy

---

<sup>209</sup> Havlasa, Jan: *Kouzlo laguny*, cit. vyd., s. 236.

<sup>210</sup> Havlasa, Jan: *Dech tropů*, cit. vyd., s. 9–10.

<sup>211</sup> Tamtéž, s. 30–31.

nabídl jiným spisovatelům. Antická a biblická přirovnání, odkazy a symboly jsou však v době, kdy Havlasa píše své cestopisy, dávno běžné. Lotiho Rarahu povyšuje na symbol jihomořského kouzla, tahitské idyly, který si navzdory velkému časovému odstupu zachovává stejný lesk a půvab:

Nyní já sám jsem byl milencem Rarahu nestárnoucí, nevadnoucí, vždy stejně vábivé, vždy stejně hodné touhy a vášně. Nyní já jsem se stal milencem tahitské romantiky, jež posud nezemřela, třeba v poslední době aspoň na samém Tahiti chřadla a smutněla právě tak, jako opuštěná Rarahu v románě.<sup>212</sup>

Přiřazení slova ráj k Tahiti je už v dějinách literatury otřepaným příměrem. Ale pro českého čtenáře, který v roce 1910 takřka netušil, co je Tahiti, je přirovnání této *terra incognita* k ráji naopak zcela nové a originální – rozpaluje jeho představivost.

Obraz exotického ráje na konci světa Havlasa rozvíjí nejrůznějšími způsoby. V *Dechu tropů* mluví o „okouzlení splněného snu“ (s. 10), svůj ostrovní život považuje za „tropickou pohádku Jižních moří“ (s. 13). Tahitany popisuje takto: „Faanevaneva vypadal jako mladý bůh z dávného Řecka sem do tropů zavanutý přes propast prostoru a času.“ (s. 298) V *Kouzlu laguny* prohlašuje, že „ráj dosud nezmizel“ (s. 193), označuje Polynésany za „Adamovo potomstvo“ (s. 193), o ostrově Bora Bora říká, že je to „zemský ráj nejen na pohled“ (s. 284).

Mýtus o posledním ráji Havlasovi pomáhá dotvářet sugestivní scenerii a okouzlit čtenáře. Užitím romantických topoi spojených s tahitským mýtem autor ještě více zdůrazňuje a ozvláštňuje kulisu tichomořského ostrova, aby se tak stal ještě přitažlivějším a exotičtější. Havlasa mýtus rozvíjí o nové prvky a pokud k němu přistupuje střízlivě a věcně, daří se mu podat osobitější a originálnější obraz ostrova.

Jan Havlasa je jedním z prvních Čechů, kteří se o Polynésii podrobně zajímali. Jeho deníky mají také etnologický a historicko-dokumentární ráz. Hledat na polynéských ostrovech „duchovní ráj“ nebylo Havlasovým cílem. Jeho touhou bylo spíše poznat na vlastní oči tropický svět, s nímž se seznámil v literatuře, a také uskutečnit své dobrodružné sny. V *Kouzlu laguny* o tom říká: „Přihodilo se mi velmi mnoho okamžiků, v nichž osud mně podal vyplnění mnohých mých snů o tropické romantice, o exotických dobrodružstvích, o jihomořském kouzle.“<sup>213</sup> Dobrodruh

---

<sup>212</sup> Havlasa, Jan: *Kouzlo laguny*, cit. vyd., s. 240.

<sup>213</sup> Havlasa, Jan: *Kouzlo laguny*, cit. vyd., s. 223.

v Havlasovi si dokonce stěžuje na přílišný klid tahitské přírody: „Také mně přece jen chybí hbité opice, pokřikující papoušci a pestrobarevní motýli. Představoval jsem si bujnost života v pralesech a džunglích, ale zdejší vnitrozemí je zelený klášter zakletý do věčného ticha.“<sup>214</sup>

Havlasa popisuje až do nejpodrobnějších detailů svůj každodenní život v posledním ráji na zemi. Pod Jižním křížem je pro něho vše tak nové, neznámé a jakoby právě stvořené, že musí pečlivě zaznamenávat, kde bydlí, co jí, koho při cestách potkává, vše, co kolem sebe vidí. Jeho deníky tak obsahují dlouhé pasáže, v nichž autor popisuje svá pozorování, všímá si všeho, čím se polynéská příroda a život liší od těch českých či od toho, co jinde na světě poznal. Text je současně prokládán dlouhými, téměř vědeckými popisy přírodních jevů, hor, lagun, zvířat, tichomořských ryb, tropických rostlin atd.

V Havlasově vyprávění nechybí ani dějiny, významné události a legendy Tahiti citované z knih spisovatelů a vědců, ale také z vyprávění domorodců. Proto byly jeho knihy ve své době považované za poučné, jak napsal František Sekanina: „Kniha za knihou putovala do naší vlasti a přivážela nám poznatky nevídané, neslýchané. Povídky, novely, románky srdcí, cestopisy i eseje, národopisné i kulturní zajímavosti, exotismus...“<sup>215</sup> Humorný tón do Havlasových deníků vnášejí různé anekdotické či milostné příhody domorodců nebo bělochů s tahitskými ženami.

V podstatě ovšem Havlasa ve svých denících idealizuje polynéské kouzlo, ale vnáší do něho i prvek, který se už sporadicky objevil ve vyprávěních Pierra Lotiho, Roberta Louise Stevensona nebo i Jacka Londona. Během pobytu v Tichomoří Havlasu provází tíživý pocit úzkosti, lidské bezvýznamnosti až zbytečnosti, který je vyvoláván přírodním rámcem Oceánie, v němž vládne až oslňující krása, žijící svým vlastním, jakoby vesmírným životem. V *Kouzlu laguny* se Havlasa několikrát svěruje se svým skličujícím pocitem z odloučení od zbytku světa: „Shledali jsme se osamělými ve společnosti krabů a příšerné tesknoty, jež visí nad všemi těmito ostrovy Oceánie.“<sup>216</sup> Krása exotické scenerie se zde stává příliš mocnou: „Avšak ať kámen, rostlina nebo živočich, vše tíhne k vyjádření zásadně týchž principů krásna a rovnováhy, v němž urovnávají se kosmická dění.“<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Tamtéž, s. 223–224.

<sup>215</sup> Sekanina, František: *K výročí Havlasových narozenin*, cit. vyd., s. 125.

<sup>216</sup> Havlasa, Jan: *Kouzlo laguny*, cit. vyd., s. 33.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 85.

Kouzlo tropické přírody se často proměňuje až v pocit kosmického zakletí: „Pocit jakéhosi vystrčení ze světa do vyhřáté nicoty vsakoval se mi do duše z té vodní pouště Pacifiku v těchto končinách ležícího takřka úplně mimo vodní dráhy a nálady břehu i laguny jej zesilovaly.“<sup>218</sup> Havlasa tak dodává rajskému mýtu nové zabarvení a přisuzuje ve svých popisech snové, dominantní, až pohlcující kráse přírody atributy věčnosti.

Ale nejpodivnější bylo, že jsme se nedívali jenom do dálky na širé moře, jež konečně by vysvětlovalo uspokojivě ten pocit zoufalého osamění nejen na tomto světě, nýbrž jakoby vůbec v celičkém kosmu, mezi slunci a hvězdami, uprostřed mezihvězdných tich.<sup>219</sup>

V Havlasových denících v souvislosti s exotismem často nacházíme motivy ticha, samoty, liduprázdnosti a atributy věčnosti. Polynéský svět je zalitý tichem a vzbuzuje hrůzostrašný pocit nicoty: „Občasné zachřestění kymácejících se a hned zas ustrnulých korun palmových zvyšovalo tísnivost onoho ticha tak, že chvílemi se zdálo, jako by nebylo možno je snést ani o minutu déle.“<sup>220</sup>

Ač jsou námětem Havlasových cestopisů *Dech tropů* a *Kouzlo laguny* tahitské reálie a tahitský život, obraz exotického ráje v Havlasově vyprávění paradoxně nabývá snové a až fantastické podoby. Jeho romány a povídky tento dojem nevyvolávají, postrádají právě Havlasovy živé, spontánní, neyumělkované popisy reality, kterými se, aniž si to vlastně uvědomoval, konečně dotýká skutečného kouzla Tahiti. Tam, kde Havlasa ve svých cestopisech nestylizuje a zachycuje své zážitky bezprostředně a osobně, stává se jeho vyprávění dokonce originálním a zajímavým.

Tahiti a exotismus v Havlasových prózách, ať se jedná o romány, povídky či cestopisy, se v mnohém liší od předchozích filozofických pojednání, literárních děl a básní tzv. poésies du départ. Havlasa nehledá uskutečnění žádné duchovní touhy, jeho exotismus neslouží jako prostředek k vyjádření vyššího ideálu, například harmonie či řádu. Obraz ráje, jak ho autor vykresluje, utkvívá u popisu exotického kraje jako něčeho neobvyklého a atraktivního, co má přitáhnout čtenářovu pozornost.

V Havlasových cestopisech převládá zastaralý jazyk, někdy naopak nesmyslné pitoreskní a brusičské neologismy mající nově či neobvykle pojmenovat exotické reálie, rádo by básnické evokace skutečnosti, stylistická strojenost, zbytečné nadsázky, někdy

---

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 34.

až groteskní přirovnání a neschopnost prostě a jednoduše popsat dění a zážitky v exotickém prostředí. Podobně jako v Havlasových epických prózách také zde vyčnívá přemrštěná vůle stylizovat se do role spisovatele, což nakonec ubírá na kvalitě jeho prací a co je do jisté míry důvodem, proč jeho dílo upadlo více méně v zapomnění. Přesto všechno nebo právě pro to všechno Jan Havlasa zastává místo nejvýraznějšího představitele exotického románu v Čechách.

## **b. Pokleslý mýtus Tahiti v prózách A. V. Nováka**

*Teprve v noci začínal na Tahiti pravý život.*

A. V. Novák

Téměř deset let po Janu Havlasovi se na Tahiti vydal další Čech, Archibald Václav Novák (1895–1979). Československá vláda ho v roce 1919 pověřila úkolem zachránit památky po M. R. Štefánikovi, který tam v roce 1911 zřídil observatoř a meteorologickou stanici. V září 1920 vyplouvá Novák na Tahiti se svou manželkou a novorozeným synem ze Spojených států, kde působil jako publicista.

Novák pocházel z chudé rodiny a neviděl naději na zlepšení své situace ani po první světové válce. Jako mnoho ostatních Čechů v tomto období se vydal hledat lepší a nadějnější sociální situaci. Navštívit tichomořské ostrovy a snad se také na nich usadit jako plantážník bylo velkým Novákovým snem, toužil po prostém životě v souladu s přírodou. Pověření vlády mu naskytlo příležitost ověřit si možnost realizace jeho snu. Novák nepoznal pouze Tahiti, ale také protější ostrov Moorea, vydal se na Podvětrné ostrovy (Huahine, Raiatea, Tahaa a Bora Bora), dokonce navštívil atol Anaa v souostroví Tuamotu. Po této zkušenosti si však Novák uvědomil, že si život na údajně rajských ostrovech Tichomoří zidealizoval. Nakonec Novák se svou rodinou odplouvá 24. listopadu 1920 zpátky z Papeete do San Franciska a odtud pak dále do tehdejšího Československa.

Polynésie nebyla Novákovou jedinou destinací, procestoval téměř celý svět, poznal Cejlon, Indii, Sumatru, Japonsko. Také z poznání těchto zemí vznikly cestopisy, romány a povídky. O svých výpravách později v Československu přednášel a psal. Rovněž tříměsíční pobyt v Tichomoří se stal námětem jeho literární tvorby, která se ve své době setkala s velkým čtenářským ohlasem, ale dnes už jeho dílo téměř nikdo nezná.

Novák založil v Horních Černošicích nakladatelství, v němž vydával vedle svých vlastních knih také knihy jiných autorů, a sice v knižnicích Knihovna exotické literatury (KEL) a Knihy z dalekých krajů. Jeho vášeň pro exotické krajiny, zvláště pak pro Tahiti se promítla také do jeho překladatelské činnosti. Přeložil *Bílé stíny v jižních mořích* F. O. Briena (1937), *Vzbouřence z Bounty na ostrově Pitcairnu* J. N. Halla a Ch. B. Nordhoffa (1938), *Plantážníkem na Tahiti* S. W. Powellse (1947) aj. Novák byl mnohem populárnější než Jan Havlasa, jeho jméno se často objevovalo v nejrůznějších časopisech (Svět, Svobodný občan aj.), některé jeho knihy se dočkaly až sedmi vydání. Tato popularita ho však nechránila před ostrou literární kritikou, která útočila především na jeho beletristickou produkci.

Svůj pobyt v Polynésii popisuje A. V. Novák v cestopise *Tahiti, rajske ostrovy Jižních moří*, který poprvé vyšel v roce 1923. Novák v něm zachycuje svůj život v tropech, vypráví své dobrodružné exkurze na tichomořské ostrovy, různé anekdoty, líčí své příhody, pozorování tahitského způsobu života, na němž se podle něho podepsal negativní vliv evropské civilizace, kterou Novák často silně odsuzuje. Snaží se sice podat pravdivý obraz Polynésie, ale do jeho vyprávění často vstupují různá klišé, předsudky a „poněkud bulvární prvky do nich vnáší silné zaujetí erotikou“.<sup>221</sup>

V Novákově cestopise nenacházíme přírodovědecké, historické či etnologické pasáže (jako u Jana Havlasy), které by jeho vyprávění dodaly dokumentární ráz. Nicméně z hlediska dobového kontextu představoval Novákův cestopis pro obyčejné čtenáře „spis cenný, jenž baví i poučí zároveň“ (recenze z Jaroměřických listů). V jiném časopise se zase můžeme dočíst: „Kniha Nováková, protože je živě psaná, zaujme, dobře a objektivně poučí.“ (Svobodný republikán) Literární kritika však Novákovo dílo nadšeně nepřijala:

Nepřináší nic než populárně založené vyprávění o zážitcích na tamních ostrovech, které mohou, bez zásluhy autorovy, zaujmout jen kontrastem, přirovnáte-li k nim třeba cesty kapitána Cooka, vykonané do oněch končin před sto padesáti lety. Je to však velmi trapné zrcadlo nastavené evropské civilizaci, jež tam vnesla zárodky všeliké degenerace, kterou teď dovršuje čínská chamraď. Informativní, ač skromnou cenu mají zprávy o tahitském pobytu Štefánikovu. Literárně zklame tato kniha předpoklad, že by autor v oboru reálného cestopisu bez

---

<sup>221</sup> Kolektiv autorů: *Lexikon české literatury* 3, Praha, Akademie 2000, s. 560.



beletristických přímětků podal dílo hodnotnější. Jeho první kniha zůstává poměrně nejlepší, ostatní jen vyčerpávají zbytky, rozmílají a paběrkují.<sup>222</sup>

Na Novákově literárním projevu můžeme vidět, že se snaží především svést představivost čtenářů, píše pro efekt:

Děvčata odložila své nepraktické ampíry a opásala se toliko parey tak, že jejich ňadra zůstala volná. Přiznám se, byl jsem poněkud zmámen pohledem na tolik krásných panenských ňader. Znovu a znovu jsem si musel uvědomovati, že jest to skutečnost a nikoliv sen.<sup>223</sup>

Novák hojně používá klišé, která se k ostrovu vztahují, a srovnává je se skutečností. Vydal se vlastně za svou představou o rajských tichomořských ostrovech a s odhodláním poznat to, čemu říká: „Tahiti krásné, Tahiti nepokažené naší evropskou civilizací.“<sup>224</sup> Ovšem to, jak Novák Tahiti vidí a jak se jeho vidění a poznání odráží v jeho povídkách a románech, které byly mnohem populárnější než jeho cestopis, můžeme charakterizovat jen jako pokleslou romantiku, zděděnou z post-romantického tahitského mýtu, jak se profiloval v *Manželství Lotiho* Pierra Lotiho. Inspiroval ho k napsání souboru povídek *Tahitská manželství* (1923):

Ten Lotiův román, plný kouzla a něhy a i jiné exotické nasládlosti různých turistů, kteří osobním parníkem projeli Polynesií, byly příčinou, že se dali mnozí svésti a vypravili se na „Daleké Ostrovy“, aby i oni prožili krásu a kouzlo – tahitských manželství.<sup>225</sup>

Novákovu prózu s tahitskou tematikou tvoří *Povídky z Tahiti, ostrovů hříšné lásky* (1922), zmíněná *Tahitská manželství* (1923), román *Přátelé z ostrovů Podvětrných* (1923) a povídky *Tropické noci* (1924). Už z titulů těchto knih vidíme, že se jedná většinou o milostné příběhy a že Nováka zaujal pouze jeden aspekt tahitského mýtu. Děj povídek je většinou banální a mohl by se docela dobře odehrávat v jakémkoliv koutu zeměkoule. Tahiti však představuje atraktivní kulisu všedních příběhů manželských párů, mladých a dychtivých svobodných mužů, kulisu, jejíž zabarvení a tón udává mýtus volné lásky, bez níž by povídky zůstaly zcela fádni. Novák začleňuje

---

<sup>222</sup> Krecar, Jarmil: České knihy, In: *Moderní revue*, sv. 39, 1924, s. 225.

<sup>223</sup> Novák, A. V.: *Tahiti, rajské ostrovy Jižních moří*, II. vyd., Vydalo nakladatelství knih A. V. Nováka Horní Černošice u Prahy 1931, s. 77–78.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>225</sup> Novák, A. V.: *Tahitská manželství*, Horní Černošice, KEL 1924, s. 9.

do vyprávění tahitské zvyky, obyčeje, reálie, a tím jim dodává pestrý a exotický kolorit. Využívá k tomu zejména v dialozích také tahitštinu: „Ty nemáš ženu, *te hare tane* (cestující pane), chceš-li, já budu tvojí *vahine* (ženou).“<sup>226</sup>

Příběhy nabývají bulvárního charakteru, protože se Novák snaží především ukojit zvědavost dychtivých čtenářů, zejména pokud jde o lechtivá a erotická témata. V *Povídkách z Tahiti, ostrovů hříšné lásky* líčí různé příběhy svobodných bělochů a jejich zkušenosti s tahitskými dívkami, stejně jako v *Tropických nocích*, které mají dobrodružnější ráz. Povídky *Tahitská manželství* zase vyprávějí o intimním životě Evropanů žijících v tropech. Román *Přátelé z ostrovů Podvětrných* vypráví příběh mladého manželského páru, který se přijel usadit na ostrov Raiatea, aby unikl strastem evropského života.

Ale na Tahiti se naštěstí nic neutají a všechna ta dobrodružství z nejsoukromějšího života kolují po ostrovech v pikantně zabarvených anekdotách, kterými si Papeetští zpřijemňují svou tropickou nudu. A z těchto historek, vyličujících „rajský život“ bělochů v tropech, vznikla moje *Tahitská manželství*. Ve svých povídkách jsem nenadsazoval, tak se na Tahiti skutečně žije.<sup>227</sup>

Novák se sice otevřeně přiznává, že jeho povídky vznikly na základě tamních klepů o různých návštěvnících ostrova a jejich románcích s krásnými *vahine*, ale je to především jejich literární a jazykové zpracování, které jim vtiskuje bulvární charakter. Novák tak rozvíjí tuto druhou, zvrácenou tvář tahitského mýtu. Veškerá jeho pozornost se soustřeďuje na erotický mýtus volné lásky, prisuzovaný tzv. sexuálnímu pohostinství tahitských žen prý vždy svolných k lásce, na němž Novák vlastně zakládá svou rajskou podobu Tahiti:

Jako pohádka ráje plyne domorodcům život v klínu té nádherné přírody. Nic nedělají, jen sní a oddávají se zpěvu, radovánkám a rozkoším tohoto světa. (...) Z lásky a pro lásku byly ostrovy stvořeny a volný, rajský život zachoval se tam do dnes. Veškerá námaha misionářů jest bezvýsledná. Tradice volné lásky jsou z pohanských dob příliš zakořeněny.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Novák, A. V.: *Přátelé z ostrovů Podvětrných*, Horní Černošice, KEL 1928, s. 40.

<sup>227</sup> Novák, A. V.: *Tahitská manželství*, cit. vyd., s. 7.

<sup>228</sup> Novák, A. V.: *Tamtéž*, s. 6.

Na mnoha místech se Novák snaží přesvědčit čtenáře, že pověstná tahitská volná láska je mnohem morálnější než zvyky Evropanů, které ostře kritizuje:

Zda tito lidé divoké přírody, kteří neskrývajíce své touhy a vášně a oddávající se rozkoším lásky volně, jako celá příroda kolem, nejsou vlastně mravnější, nežli oni civilizovaní běloši, kteří se navenek staví povznešenými nad „zvířecí“ přírodu a potají otravují tělo hnusnými neřestmi a zvrácenostmi.<sup>229</sup>

Novák však ve svých povídkách erotický mýtus vulgarizuje, zbavuje ho jeho původního smyslu, morální čistoty a „záštity“, kterou mu na evropském kontinentě přisoudila filozofie 18. století. Tahitská láska ztrácí původní nevinnost a adjektiva „hříšná“, „pohanská“ vnáší do milostných zápletek pojetí evropské morálky, která z přirozené lásky činí zlo. Novákovým účelem není pouze kritizovat Evropany, ale své povídky takto okořenit. Z jeho příběhů se vytrácí Chateaubriandův či Lotiho sentimentální exotismus, ušlechtilost a ctnostnost „divochů“. Z klasického příběhového scénáře exotické idyly končící tragicky zbývá v Novákově díle pouze šablona, která je uměle vyplňována. V této artificialitě se romantický tahitský mýtus rozkládá a upadá do pokleslé podoby.

Novák se občas pokouší dát svým příběhům humorný či dramatický ráz, aby se staly poutavějšími a pikantnějšími. Patří k nim například nevydařené pokusy Evropanů svést mladé tahitské ženy. V povídce Manželství Gouthierovo (Tahitská manželství) popisuje „nenaplněnou“ svatební noc Američana s Tahitankou. Mladý pár ji totiž stráví v místnosti, kde spí celá nevěstina rodina.

V jiných „odhaluje“ odvrácenou tvář či nebezpečí vábívého mýtu volné lásky. Těmi jsou přenosné pohlavní nemoci či lepra, kterými se běloši mohli kdykoliv nakazit od svých *vahine*, jako v povídce Zahrada krásy i jedu (Povídky z Tahiti ostrovů hříšné lásky). Mladý Pařížan Russelet podlehne kouzlu Tetua, manželky svého tahitského hostitele, a nakazí se od ní malomocenstvím. Uteče s ní na daleký ostrov, aby tam v klidu a ústraní zemřel.

Dalším šablonovitým pokusem o dramatizaci je popis vnitřního boje některých mladých mužů s evropskou morálkou a výchovou. Mladíci se ze všech sil snaží odolat šarmu tahitských žen, nedat průchod svým potlačovaným touhám, tomu, čemu říká

---

<sup>229</sup> Novák, A. V.: *Tropické noci*, Horní Černošice, Nakladatelství knih A. V. Nováka 1928, s. 10.

Novák „ďábel vášně a jedu vzbuzený tropickou nocí“<sup>230</sup>. Tím mají nabývat příběhy ještě pikantnějšího rázu: „Morálka Evropana, staletým návykem zakořeněná v mé bytosti, vyvolala mou nerozhodnost. Zmaten, jako ve snu, prchal jsem křovím za smějícím se a křičícím davem. Ďábel chtíče chechtal se ve mně výsměšně a jedovatě.“<sup>231</sup>

Tahitská nespoutanost v Novákově podání představuje výzvu, zkoušku mužství Evropanů. Nutno dodat, že většina jeho hrdinů očarováných tahitským mýtem utekla na Tahiti před evropským způsobem života: „Potřeboval klid, oddech a domníval se, že jej nalezne v primitivním životě domorodců.“<sup>232</sup> Dokládá to příběh Russeleta z *Povídek z Tahiti ostrovů hříšné lásky*:

Mr. Russelet přijel na Tahiti tak, jako jiní dobrodruhové, snílkové i zhýralci celého světa, zlákaní popisy starých i nových autorů a vypravováním přátel, kteří navštívili „vonné ostrovy“. (...) Byl rozeným exotikem. Unaven Evropou a Amerikou věnoval se studiu exotických národů. Prchal před civilizací, která zplošťuje život člověka, do tropů.<sup>233</sup>

Novák rád klade do kontrastu svět civilizovaných Evropanů a svět Polynésanů. Záměrně s nadsázkou zdůrazňuje a zesiluje divokost domorodců. Jednoho ze svých evropských hrdinů nechává provokativně promlouvat takto: „Upa Upa není vůbec nějaký umělecký počin. Jest to prostě ohavná nestydatost, která měla již dávno zmizet z ostrovů. (...) Zalezou v noci do pralesa, tam se tancem důkladně rozdráždí a pak ve tmě džungle páchají nestydatostí.“<sup>234</sup>

Ve svých povídkách a románech Novák lacině idealizuje tahitský způsob života a využívá toho k povrchní kritice moderní evropské společnosti. Aniž si to zřejmě uvědomoval, nakonec pověsti Polynésanů škodí. Podobně jako Pierre Loti redukuje tahitský způsob života a zvyky na věčnou bezstarostnost, radovánky a snaží se dokázat, že jediným smysluplným trávením času Polynésanů je erotika: „Tehdy horká, opojná vůně pralesa omámí, zpije tahitské ženy a ony v smyslných orgiích hledají zapomenutí nudy a žalu svého života.“<sup>235</sup>

---

<sup>230</sup> Novák, A. V.: *Povídky z Tahiti, ostrovů hříšné lásky*, Horní Černošice, Nakladatelství knih A. V. Nováka 1947, s. 49.

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 19–20.

<sup>232</sup> Novák, A. V.: *Přátelé z ostrovů Podvětrných*, cit. vyd., s. 31.

<sup>233</sup> Novák, A. V.: *Povídky z Tahiti, ostrovů hříšné lásky*, cit. vyd., s. 11–12.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>235</sup> Novák, A. V.: *Tahitská manželství*, cit. vyd., s. 8.

Zájem o polynéský ostrov dokládají také překlady knih spojených s tímto exotickým místem. V roce 1925 vychází v češtině *Mé příhody na tichomořských ostrovech* R. L. Stevensona, líčící dobrodružství na Markézách, na souostroví Tuamotu a Gilbertových ostrovech. *Cesta kolem světa* L. A. de Bougainville je přeložena do češtiny v roce 1927. Jiří Daneš vydává v roce 1924 svou knihu *Původ a zanikání domorodců v Austrálii a Oceánii*. Zmínme ještě překlad Jiřího Hlídka tahitských legend a mýtů *Marehurehu* (1932), které do francouzštiny převyprávěli Marc Chadourne a Maurice Guierre.

K pokleslé podobě tahitského mýtu počátku 20. století v české literatuře můžeme ještě zařadit operetu o třech jednání *Tahiti, ostrovy hříšné lásky* (1931) napsanou Richardem Havelkou a zhudebněnou Emilem Starým. Děj se neodehrává na tichomořském ostrově, ale v kempu zvaném „Tahiti“, které je dějištěm mnoha milostných zápletek. V refrénu, který prochází celým druhým dějstvím, najdeme všechny povrchní a laciné motivy exotického mýtu, jak o tom svědčí tento malý úryvek: „Když hřešit – tak hodně / jak v ráji – svobodně / vždyť život je krátký / a hřích tolik sladký.“<sup>236</sup> Bobina, jedna z hlavních postav operety, na to odpovídá:

Na Tahiti láskou zpitý  
muž i žena stále je,  
od rána až do večera  
se tam jenom miluje.<sup>237</sup>

Také až dodnes v Čechách zpívaná tramská balada *Píseň domorodce* od J. Kumoka svědčí o vábení tahitského ráje. Její titul je dávno zapomenut, ale zejména žije její refrén:

Lká ukulele tmou  
svou píseň tesklivou,  
noc sálá žářem vášně a ty spíš.  
Přijď, než se rozední,  
Tahiti dokud spí,  
dokud na nebi září Jižní kříž.

---

<sup>236</sup> Havelka, Richard: *Tahiti ostrovy hříšné lásky*, Praha, Proscenium 1930, s. 57.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 58.

Přes svou pokleslou literární hodnotu romány, povídky a cestopisy Jana Havlasy a A. V. Nováka velmi přispěly v tehdejší Československu k poznání a šíření mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi, což se odrazilo ve zvýšeném zájmu o tuto oblast světa. V průběhu 20. let se na Tahiti postupně vydaly jak z důvodů romantických a dobrodružných, tak z důvodů hledání snadnější obživy a jiného způsobu života desítky Čechů.

Tento fenomén způsobila především informativní stránka Havlasových a Novákových tahitských próz, ve své době považovaných za „velmi poučné“. Oba tito autoři navíc seznamovali veřejnost se svými tahitskými zkušenostmi na přednáškách a v denním tisku. Podávali o Tahiti praktické informace, podrobně a vábivě popisovali svým rodákům tamní štědrou a plodnou přírodu, způsob života v Polynésii a svěřovali se jim se svými osobními zkušenostmi a dojmy. V povědomí lidí se tak nevytvářela pouze romantická představa, že Tahiti je posledním rájem na světě, ale také přesvědčení, že tento tropický ráj je Čechům přístupný a že žít v něm je poměrně uskutečnitelné.

Podobnou odezvu nemohla pochopitelně vyvolat například poezie odjezdu či exotická literatura 19. století, protože ta neseznamovala s exotickými reáliemi, nepodávala věcné informace a ani nesdělovala osobní zkušenosti s tropickými podmínkami života. Někteří mladí lidé, zejména na Moravě ve dvacátých letech nacházeli v prózách Jana Havlasy a A. V. Nováka jisté řešení, jak uniknout postupně se zhoršujícím životním podmínkám v tehdejší Československu a zamířit jinam než do Ameriky. Nelze ovšem pominout, že oba spisovatelé byli k myšlence emigrace Čechů na Tahiti velmi skeptičtí, dokonce se k tomu veřejně ve svých přednáškách stavěli kriticky a odmítavě.

V dubnu 1924 vyšel v *Národních listech* fejeton Česká emigrace na Tahiti napsaný Milošem Řivnáčem pod pseudonymem Miloš Ably. Tento Čech se v roce 1923 usadil na Tahiti a pokoušel se tam o založení české kolonie a chtěl přilákat na ostrov další Čechy. Ve svém fejetonu píše: „Myslím, že by stálo za uvažnou řídit emigraci našich lidí místo za pochybným cílem do Ameriky na tuto rajskou půdu.“<sup>238</sup> Možnost skutečné realizace svých záměrů dokládal tvrzením, že by „zdejší vláda nic nenamítala proti založení českých škol a proti politické samostatnosti nových emigrantů. A český

---

<sup>238</sup> Ustohal, Vladimír: *Češi na Tahiti a Markézách*, Brno, Akademické nakladatelství CERM 2005, s. 57.

průmysl a obchod by zde našel nová odbytíště. O významu hospodářském, jaký by česká kolonie pro náš život měla, není třeba se šířit.“<sup>239</sup>

Mýtus o Tahiti jako o ráji, prózy Jana Havlasy a A. V. Nováka a Řivnáčův optimismus ve věci založení české zemědělské kolonie přivábily na Tahiti od poloviny roku 1925 desítky mladých českých mužů a žen. Jejich osud na Tahiti by nepochybně vydal mnoho námětů k dramatictějším a dobrodružnějším knihám, než jak je představují Havlasovy a Novákovy prózy. Jmenujme z nich aspoň Jindřicha Hucla, Antonína Kovaříka, Jaroslava Otčenáška, Josefa Prokopa a Rudolfa Klímu<sup>240</sup>. Vladimír Ustohal ve své knize *Češi na Tahiti a Markézách* uvádí: „Lze tedy doložit jména celkem 113 osob, které v letech 1923–1938 přijely na Tahiti jako občané Československé republiky.“<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>240</sup> V roce 1936 založil v hlavním městě Papeete knihkupectví, které existuje dodnes.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 79.

### III. Exotismus jako výraz umělecké vzpoury

#### 1. Proměna exotismu v druhé polovině 19. století a tzv. poésie du départ

##### a. Charles Baudelaire a význam exotiky pro moderní lyriku

*Celý svět naší civilizace byl Baudelairovi malým – dál, pryč odtud ať lodí, ať drahou, ať vzduchem, ať opojením révy, opia, hašiše či lásky – jen odtud v jiný svět, v ustavičně nekonečné elevaci.*

Jaroslav Vrchlický

U zrodu moderní poezie stojí bezesporu Charles Baudelaire, její *magnus parens*, jak bývá často nazýván. Jeho tvorba přinesla řadu základních impulzů pro vznik moderních básnických tendencí a směrů od symbolismu, jehož byl zakladatelem, až po surrealismus, ať se jedná o poezii světovou či českou. Zákonitě proto najdeme v Baudelairově díle řadu básní i próz, jimiž dal mýtu o posledním ráji, situovanému do exotických končin a často na ostrov, zcela jinou, už moderní podobu. V jeho díle se tento mýtus stává přímou výzvou k hledání nového životního i básnického ideálu a je kladen do přímého protikladu ke stavu současné společnosti jako vzpoura proti „tomuto světu béd“.

Charles Baudelaire, narozený 9. dubna 1821, byl ve svých dvaceti letech jako mladý pařížský bohém a dandy poslán rodinou, otčímem generálem Aupickem, do Indie. Tato cesta měla napravit jeho nespoutané a výstřední chování. Mladý rebel vyplouvá 9. června 1841 z Bordeaux na lodi *Paquebot des Mers du Sud*. Mladík se však ani při plavbě nepřestává bouřit a odpírá se podrobit palubnímu řádu. Dokonce když v září loď zakotví u ostrova Mauricius, odmítne pokračovat v cestě a nalodí se jen pod podmínkou, že ho kapitán vysadí na ostrově Bourbon (dnešní Réunion).

Na Mauriciu je Baudelaire ubytován v rodině francouzských kolonistů jménem Autard de Bragard, která ho vřele vítá. Bratr jeho hostitelky vlastní pozemky v blízkosti Pample-mousses, které bylo dějištěm milostného příběhu *Pavel a Virginie* Bernardina de Saint-Pierre. Paní Autard de Bragard projevuje zájem o Baudelairovy básně. Básník na její počest později napíše a pošle jí z Paříže sonet Jedné kreolské dámě. Na



Bourbonu mladý básník nastupuje na zpáteční loď do Francie. V únoru 1842 je konečně v Paříži.

Tato nepovedená a pro Baudelaira hořká cesta však trvale poznamená jeho básnickou imaginaci. Jeho exotické zážitky byly sice krátké a nechtěné, ale měly na jeho tvorbu velký vliv a zanechaly v ní řadu výrazných stop. Ze své cesty si přiveze utkvělou nostalgii po exotických dálkách, která se bude vždy probouzet, když na šedou Paříž „víku podobno se spouští nebe siné“, a také první publikovanou báseň Jedné kreolské dámě, která vyjde v revue *L'Artiste* v květnu 1845. V souvislosti s Baudelairovou zálibou v exotice je třeba zmínit rovněž jeho dlouholetý milostný vztah s míšenkou Jeanne Duvalovou, zvanou též „černá Venuše“ jeho díla.

Sonet Jedné kreolské dámě Baudelaire zařadí později do sbírky *Květy zla*<sup>242</sup>, jejíž geneze a formování začíná zřejmě od roku 1841 a která se dočká prvního vydání až v červnu 1857. Podobně jako Flaubertova *Paní Bovaryová* byla sbírka soudně stíhána pro urážku náboženství a veřejné mravnosti: básník byl odsouzen k pokutě 300 franků a bylo zcenzurováno šest básní (Té, která je příliš veselá, Klenoty, Lethe, Lesbos, Prokleté ženy, Proměny Upírovy). V roce 1861 Baudelaire dodal do sbírky nové básně a definitivně ji uspořádal do oddílů Splín a Ideál, Pařížské obrazy, Víno, Květy zla, Vzpoua a Smrt.

Touto důmyslnou kompoziční architekturou Baudelairovy lyrické šestidílné skladby neustále prokmitává konflikt splínu a ideálu, který nabývá různých faset. Splínu je věnováno osm básní, z nichž čtyři mají stejnojmenný název. U Baudelaira toto anglické slovo nabývá nového, silnějšího významu. Splín v jeho básních neoznačuje přechodnou, zdánlivě bezpříčinnou melancholii, která se projevuje nechutí ke všemu, nýbrž představuje skličující, ničivý pocit úzkosti z bídy samotného bytí. „Ze světa se stává vlhká cela“ (Spleen)<sup>243</sup> a v ní „je tento život zlo“ (Semper eadem)<sup>244</sup>. Baudelaire je jedním z prvních básníků v dějinách moderní literatury, který vyjádřil tento tíživý prožitek splínu vyrůstající ze zmechanizovaného, ubíjejícího života v moderním velkoměstě. Odmítá však opustit Francii, jako by chtěl všechnu bídu bytí prožívat na pařížské dlažbě. Tento „muž z davu“ prožívá svůj *mal du siècle* až do sebezničení.

Básník neúprosně těží krásu ze zla, bezohledně ztvárňuje tragédii člověka a jeho osudu, který je pro něho polapený do pastí neustálého konfliktu nebe a pekla. Chce

<sup>242</sup> V této práci vycházíme z překladů Karla Čapka a Svatopluka Kadlece.

<sup>243</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, přel. Svatopluk Kadlec, Praha, SNKLHU 1957, s. 139.

<sup>244</sup> Tamtéž, s. 87.

ulevit své duši od splínu a bolesti. Jedinou možností je vytvořit v poezii novou skutečnost, která by byla protipólem splínu. „Není pochyby o tom, že Baudelaire po svém hlubokém poznání zla snažil se najít cestu k čisté kráse tam, kde by pozbyl smyslu pro rozdíl mezi zlem a dobrem, kde by mohl uniknout svědomí a najít zapomenutí,“<sup>245</sup> píše Felix Vodička ve své studii Březina a Baudelaire.

Jednu z cest, jak dosáhnout *čisté krásy*, nalézá Baudelaire v exotismu, k němuž se obrací jeho neustálá touha a potřeba *být jinde*. Exotika představuje jeden z ideálů – vedle lásky, vína či krásy – a nabývá u něho jiného významu než u romantických autorů. Jeho exotika je protipólem městského pekla, stává se protiváhou jeho splínu: Baudelaire v ní nachází svůj duchovní ideál. Básník chce utéct ze staré, špinavé Evropy, přemísťuje se ve svých vidinách jak v prostoru, tak v čase. Jeho žízeň po dálkách se mísí s nostalgií po edenské době, a tak ve svých básnických obrazech evokuje vzdálenou, neznámou a vysněnou zemi.

Baudelairova poezie svědčí o touze po návratu k rajskému stavu. Každodenní život je pro něho pádem do bídy a běd světa, jak to najdeme v básni v próze O jedné hodině zrána. Jeho lítost a stesk nad tímto světem ho nutí vracet se až k edenské kráse a harmonii, s jejímiž svůdnými náznaky se setkal na své cestě do Indie. Obraz blaženého života spojeného s ostrovem a exotikou, jak utkvěl při této plavbě v jeho duši, se časem nepochybně proměnil v hlubokou obsesi Edenem.

Baudelairův ráj je ovšem rájem ztraceným, ale přesto nás básník zve do blažené země „řádu a krásy“, a tím zakládá nové pojetí exotismu. Najdeme ho výrazně v básních: Minulý život, Člověk a moře, Exotický parfém, Vlas, Vyzvání na cestu, Jedné kreolské dámě, Moesta et errabunda a Cesta; stejně jako v *Malých básních* v próze: Vyzvání na cestu, Hemisféra ve vlasech a Anywhere out of the world. Ovšem detailně a nepřímou je rozeset v celém Baudelairově díle, ve všech podobách jeho *correspondances*.

Za přímý protiklad těchto básní můžeme považovat báseň Cesta na Kyteru, která není cestou do blažené země, ale naopak, tento mytologický ostrov lásky má pro Baudelaira přímou souvztažnost s ostrovem smrti.

Exotická krajina ovšem nemá konkrétní geografickou polohu. Baudelaire nechává na čtenáři, kam si tuto zemi situuje, jestli na Réunion nebo na Tahiti. Důležitý je způsob a míra básnické idealizace. V malé básni v próze Záměry o tom básník říká:

---

<sup>245</sup> Vodička, Felix: *Francouzské impulzy v české literatuře 19. století*, Praha, Karolinum 2003, s. 7.

„Putuje-li můj duch jako na větrném koni, proč tělo nutit ke změně místa? A nač záměry uskutečňovat, je-li záměr už sám o sobě požítkem dostatečným?“<sup>246</sup> Jádrem Baudelairovy poetiky exotického ráje nalezneme v sonetu *Exotický parfém*.

Na horkých prsech tvých, s očima zavřenýma  
když dýši vůni jich u večer jesenní,  
zřím šťastné pobřeží, jež v jasném plameni  
monotónního slunce oslněno dřímá;

a ostrov lenivý, kde rodí vlhké klima  
podivné stromoví, plody a koření,  
kde muži štíhlí jsou, statní a vzpřímení,  
a kde žen otevřený pohled žasem jímá.<sup>247</sup>

Atmosféra podzimního večera a vůně ženského těla se zde asociativně spojuje s vidinou exotického pobřeží. Vůně se tak proměňuje ve vizuální vjem. Baudelaire se ve své imaginaci přenáší na rajský ostrov, kde nachází své pojetí krásy, krásy smyslové a duchovní, kde „má krása chrám“<sup>248</sup>, a tím jeho exotika nabývá estetické funkce.

Baudelairovy exotické evokace nám mohou připomenout Gauguinovy obrazy. Jejich motivy jsou prosté, nepříliš početné a často se opakují. Snad proto je dojem, který vytvářejí, tak intenzivní. Motivы a symboly, které Baudelaire vybírá, jsou všeobecně považované za *exotické* či *rajské*. F. X. Šalda o tom píše: „Není nikdy u Baudelaira přepisu skutečnosti, není objektivné popisnosti: všechny věci vnějškové mění se u něho v budovatelky vnitřního světa, svéprávného světa hrůzy, krásy, úzkosti, lítosti, rozkoše nebo nudy.“<sup>249</sup>

V *Exotickém parfému* jsou těmito motivy šťastné pobřeží, jasný plamen monotónního slunce, vlhké klima, podivné stromoví, plody a koření. V ostatních básních najdeme rovněž vzácné květiny (*Vyzvání na cestu*), pomořská slunce, azur, vlny (*Minulý život*), věčný plamen (*Vlas*). Velmi často Baudelaire oslovuje moře:

---

<sup>246</sup> Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, přel. Jaroslav Fořt, Praha, Odeon 1999, s. 74.

<sup>247</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poezie nové doby*, Praha, ČS 1964, s. 21.

<sup>248</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 108.

<sup>249</sup> Šalda, F. X.: Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost, in *Šaldův zápisník II*, Praha, ČS 1991, s. 296.

„Ukrýváš třpytný sen, ty moře temnojasé, / o plachtách, veslařích a vlajkách na nebi.“  
(Vlas)<sup>250</sup>

Krása tedy není v detailním popisu exotické reality, například v popisu exotického květu atd., ale v obraze, který Baudelaire evokuje, protože v něm vytváří celý vesmír vztahů. Jak píše F. X. Šalda: „Tato poezie nevykládá a nepopisuje, nýbrž sugeruje: první v takové míře. Je u něho neustálá fluktuace mezi duchem a smysly, není pevné hranice mezi nimi: duch je neustále zhmotňován a ztvárňován a život smyslů ztajemňován a spiritualizován.“<sup>251</sup>

Baudelairův ráj je rájem smyslů a smyslových vjemů. Evokuje vůně, svěžest nahých těl, světlo, chutě, rozkoš a přírodní krásy. Už biblický ráj představoval místo, kde člověk díky svým smyslovým vjemům prožíval pocity rozkoše. V tomto edenském světě Baudelaire odhaluje pro poezii znovu tajemství přírody a realizuje programové východisko svých *correspondances* a ideálu nového typu básníka, který musí: „rozumět / tichému hovoru němých věcí a květů!“ (Vzlétání)<sup>252</sup>. V exotických končinách může uskutečnit svou poetiku, jak ji formuloval v sonetu Vztahy, jen tam si barvy, vůně a zvuky odpovídají.

Jak táhlé ozvěny, jež z daleka se mísí  
v jednotě hluboké, dálné a temnotné,  
rozsáhlé jako noc a jak světlo dne,  
tak vůně, barvy, zvuky odpovídají si.<sup>253</sup>

V závěrečném trojverší básně právě z těchto tzv. *correspondances* „extáze smyslů i ducha zpívá“ (tamtéž, s. 20).

Už v úvodu Exotického parfému jsme viděli, jak vůně odpovídá zrakovým vjemům, a dokonalou realizací Baudelairovy poetiky souvztažností a prostupování jednoty smyslových vjemů tak představuje závěr tohoto sonetu:

---

<sup>250</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 61.

<sup>251</sup> Šalda, F. X.: Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost, cit. vyd., s. 297.

<sup>252</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 35.

<sup>253</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poezie nové doby*, cit. vyd., s. 20.

Tvou vůní v kouzelnou jsa veden dálavu  
zřím plachty spuštěné a stěžně v přístavu  
znavené ještě na smrt moři zvlňnými,

zatím co tamaryšků silné parfěmy,  
jež krouží ve vzduchu a nozdry vzdouvají mi,  
v mé duši směšují se s plavců písněmi.<sup>254</sup>

Zásadním rysem Baudelairovy exotiky je vize dokonalé harmonie přírody a člověka. V básni *Vlas* to formuluje následovně: „Pojedu tam, kde strom i člověk mízou kvase, / pozvolna zemdlévá horkostí podnebí.“<sup>255</sup> Člověk se tak stává součástí přírody, jeho přítomnost se do ní promítá, dokonce vtěluje – podobně jako v básni v próze *Hemisféra ve vlasech*:

Co vše já cítím, co všechno slyším! Při vůni putuje můj duch, tak jako se duch jiných povznáší při hudbě.

V tvých vlasech spí sen plný plachet a stěžňů; monzuny vanoucí nad širými moři přenášejí mě do čarovábných pásem, kde prostor je modřejší, hlubší, kde vzduch voní ovocem, listím a lidskou pleť.<sup>256</sup>

Příznakem této harmonie je používání adjektiv označujících lidské vlastnosti pro přírodu: v *Exotickém parfěmu* se mluví o „šťastném pobřeží“ nebo o „ostrovu lenivém“. Exotický ráj má pro Baudelaira zároveň duchovní rozměr. Je to vesmír, ve kterém nalézá klid, řád, krásu a čistotu, a zároveň místo, které je protikladem hříchu, městské špíny a hnusu. Najdeme to ve verších básně *Minulý život*: „Tam žil jsem v rozkoších a v klidném šťastném štěstí / uprostřed azuru, vln, záře věčných tich.“<sup>257</sup> Nebo ve verších básně *Moesta et errabunda*: „Odlétá, Agáto, tvé smutné srdce časem / pryč s moře černého těch městských bařin, rci, / a létá k jinému, kde všechno září jasem, / modré a hluboké tak jako panenství?“<sup>258</sup>

K rajskému a harmonickému charakteru Baudelairova exotického světa přispívá vzhled jeho obyvatel. V Baudelairových evokacích exotického prostředí „muži štíhlí

---

<sup>254</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>255</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 61.

<sup>256</sup> Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, cit. vyd., s. 50.

<sup>257</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 46.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 122.

jsou, statní, a vzpřímení“ a „pohled žen žasem jímá“ – touto jejich podobou jako by básník obnovoval mýtus urozeného divocha. A zároveň jako bychom se ocitali v ráji, kdy Adam a Eva ještě nemuseli „v potu tváře (...) jíst svůj chléb“<sup>259</sup>, neboť v tomto exotickém světě vládne *lenost*, k níž se váže epiteton *constans féconde* čili *plodná*.

Exotika je zde vyzdvížena jako jeden z protipólů splínu a není poznamenána ani prvotním hříchem či pádem. Baudelaire v exotickém ráji objevuje životní a básnický řád, který je součástí jeho ideálu a nacházení krásy. Exotika nabývá nové funkce a její ryze ornamentální ráz, který převládal v romantické literatuře, ustupuje do pozadí. Alespoň ve šťastných chvílích nachází Baudelaire v exotice vyřešení protikladů, které ho rozdírají. Exotikou tak proniká duchovní princip, a tím nabývá symbolické funkce. Ustavuje se jako jeden z básnických ideálů, který se u Baudelairových následovníků promění ve vzpouru a revoltu a vyústí v potřebu, dokonce nutnost útěku či *odjezdu*.

Už Baudelaire je ovšem stíhán trvalou touhou být „jinde“. Volá: „Kamkoli! kamkoli – jen když to bude mimo tento svět!“ (Anywhere out of the world)<sup>260</sup> Přemáhá ho ale přesvědčení, že každé z jeho řešení konfliktu splínu a ideálu, k nimž patřila také exotika, se proměňuje ve ztroskotání, nové utkvění ve splínu.

Nakonec v básni *Cesta*, která uzavírá *Květy zla*, Baudelaire nalézá východisko ve výzvě k vyplutí za *absolutním* neznámem. Tento apel tvoří Baudelairův testament, kterým odkazuje hledání absolutna svým následovníkům.

Vpřed, Smrti, je čas plout! Vpřed, starý kapitáne!  
Svou kotvu zvedněme, ta země nudí nás!  
Necht' z vln a nebes tma jak inkoust černě plane,  
ze srdcí, které znáš, nám prýští čirý jas!

Ó, nalij nám svůj jed, ať dodává nám síly!  
Chceme se pohroužit, jak okoušíme ho,  
v hloub, Peklo nebo Ráj – co na tom v této chvíli? –  
v hloub hloubek Neznáma – pro objev *nového*!<sup>261</sup>

<sup>259</sup> Bible, překlad 21. století, Praha, Biblion 2009, s. 4.

<sup>260</sup> Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, cit. vyd., s. 140.

<sup>261</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 265.

## 2. La poésie du départ

*Jak andělové s žhavou skrání,  
horečkou tropů sužovaní,  
pojď v modrém jitru bez mraků  
vstříc vzdálenému přízraku!  
Bok po boku si plujíce,  
prchněme, sestro, bez prodlení  
do libých rájů mého snění!*

Charles Baudelaire

Během devatenáctého století se ve světové literatuře a zejména ve Francii postupně proměňuje profil básníka a smysl poezie vůbec. Jeho potřeba tvořit je motivována nespokojeností se soudobým světem, pocitem samoty a nepochopení. Ocítá se sám, na pokraji společnosti. Básník je v tomto období bytostí žijící a tvořící ze svého hlubokého pocitu utrpení, který vzniká z přesvědčení, že žije v časovém a prostorovém posunu, že pochází „odjinud“. Tento prožitek je tak silný, že básník vnímá svůj pobyt na zemi jako exil, cítí se vyhnancem, který je prostoupen neustálou „divnou trýzní“ a pocitem, že „život je zlo“.

Básník přitom v sobě nese touhu a nostalgii po místě, z něhož pochází, ovšem neví přesně, kde se jeho „vlast“ nachází. Poezie ho však může přiblížit a snad i navrátit do jeho „ztraceného ráje“, dobývá neznámé, pro ostatní smrtelníky nepřístupné prostory a kraje. Poezie se stává prostředkem jak prozkoumat vzdálený prostor a neznámé oblasti, stává se projektem pro výzkumnou cestu.

Tímto vývojem a proměnami básnických zkušeností a otázek v 19. století vstupuje do literatury *odjezd*, touha utéct jinam, do vzdálených krajín blaženosti. Básník touží znovu nalézt svůj vnitřní prostor spokojenosti a harmonie, a proto promítá tuto touhu do ideálního geografického prostoru.

Odjezd, forma a způsob útěku se u jednotlivých básníků 19. století liší, ale mají přece jeden společný rys: odjezd, po kterém touží, nemá konkrétní a přesně determinovaný cíl. Co se týče prostoru, nevíme, kam únik směřuje, víme pouze, že *jinam*. Cílem odjezdu není totiž někam dorazit, všechna místa jsou neuspokojivá.

Smyslem cesty je opustit prostor, v němž básníci žijí, aby zapomněli na svá utrpení, a tento prostor *jinde* mívá různé atributy. Baudelairův Cizinec z *Malých básní v próze* je toho dokonalým příkladem. Netuší, pod jakou rovnoběžkou se nachází jeho vlast, a jediné, co má pro něho smysl, jsou „plující oblaka... ta vysoká zázračná oblaka!“<sup>262</sup>, která nejsou, stejně jako on, spoutaná pozemskou tíží a nechávají se volně unášet větrem. „Já nemám nikde stání, pokaždé si namlouvám, že všude jinde by se mi líbilo víc než tam, kde právě jsem.“ (Sklony)<sup>263</sup>

Cesta bývá často pouze fiktivní a imaginární a jediným prostředkem její realizace jsou sen a poezie. Básník se dotýká toho, co chce vyjádřit, skrze fikci, obrazy a mýty, které se vyvíjejí, jako například Ikarův mýtus se u Baudelaira proměňuje v Albatrose a u Mallarméa v Labuť. Exotické ostrovy, s nimiž se spojil a ztotožnil mýtus o posledním ráji na zemi, nabízejí touze po odjezdu v poezii celý arzenál sugestivních představ a motivů. Exotické a rajske krajiny se od konce 18. století do konce 19. století stávají v básnické tvorbě vysněným prostorem, v němž se básník snaží nalézt svůj vnitřní řád v harmonickém souladu s vnějším světem. Poezie se vydává za hledání ideálu, který existuje „jinde“, proto je nutné odjet. Tento pokus znovu vstoupit do zahrad Edenu je však často doprovázen vědomím nemožnosti přiblížit se konečnému a pravému cíli – nekonečnu.

### **J. W. Goethe: Mignonina píseň**

Výzva či pozvání ke společné cestě do krásných vzdálených krajů se objevuje už v díle J. W. Goetha v 18. století. Mignonina píseň z třetí knihy Goethova románu *Viléma Meistera léta učednická*, který postupně vycházel v letech 1794 až 1796, je nepochybně předzpěvem tzv. poésie du départ 19. století.

Znáš tam ten kraj, kde kvetou citrony,  
kde oranže žhnou jako zlato z tmy,  
kde vánek věje nebem bez stínů,  
kraj skromných myrt a hrdých vavřínů –  
ach, znáš ho, znáš ?  
Jen tam, jen tam

---

<sup>262</sup> Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, cit. vyd., s. 11.

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 102–103.



můj milý, s tebou jít já touhu mám!  
 (...)
   
 Znáš horský štít, tu stezku do oblak,  
 kde mezek mlhou šlape jen tak tak  
 a v jeskyních bdí dávný dračí rod  
 a s bavlny se řítí proudy vod –  
 ach, znáš to, znáš?  
 Jen tam, jen tam  
 je nutno jít; ach, otče, pojd'me k nám!<sup>264</sup>

Mladá Mignon, teskníc v temném Německu, zve ve své písni Viléma do své rodné země, do slunné a v 18. století exotické Itálie, kam Goethe, aniž kohokoliv uvědomil, tajně utekl před šedým a tíživým nebem Výmaru v roce 1786.

Mignoninu píseň si romantici 19. století velmi oblíbili. Byla několikrát přeložena jak ve Francii, tak i v Čechách<sup>265</sup>. Její odezvu najdeme například v Nervalově *Cestě do Orientu* (1851): „Znáš Goethův kraj, kde citrony zrají?“<sup>266</sup> Také Pierre Loti zmiňuje Mignoninu píseň v románu *Manželství Lotiho*, a přirovnává tak Tahiti k oné „zemi citronů“: „myslím, že je to zde, jak řekla Mignon, kde bych chtěl žít, milovati a zemřít...“<sup>267</sup> Baudelaire bezpochyby znal francouzskou adaptaci Mignoniny písně Théophila Gautiera:

Kampak chceš jít? Ó můj pane, neznáš píseň,  
 kterou Mignon v Goethovi svému Vilémovi zpívá?  
 „Jestlipak znáš zemi básníků,  
 tu zemi plnou slunce, kde citrony zrají,  
 kde zlatavé oranže v listech se usmívají?  
 Jen tam, můj pane, pojd'me umřít a žít,  
 jen tam je nutno jít, ach, následuj mě tam.“<sup>268</sup>

<sup>264</sup> Goethe, J. W.: *Život slavím*, Praha, Mladá fronta 1972, s. 58–59.

<sup>265</sup> V Čechách vycházely Goethovy básně přeložené Janem Evangelistou Purkyně v časopise *Květy*.

<sup>266</sup> „Connais-tu la contrée de Goethe – où les citrons mûrissent?“ In Nerval, Gérard de: *Voyage en Orient*, Paris, éd. Juillard 1964, s. 164.

<sup>267</sup> Loti, Pierre: *Manželství Lotiho*, cit. vyd., s. 47.

<sup>268</sup> „Où veux-tu donc aller? O mon maître, sais-tu / La chanson que Mignon chante à Wilhelm dans Goethe? / „Ne connais-tu pas la terre du poète, / La terre du soleil où le citron mûrit, / Où l'orange aux tons d'or dans les feuilles sourit? / C'est là maître, c'est là qu'il faut mourir et vivre, / C'est là qu'il faut aller, c'est là qu'il faut me suivre.““ In Gautier, Théophile: *Albertus ou l'âme et le péché*, in *Poésies* sv. I., Paris, Bibliothèque Charpentier 1896, s. 121.

Tyto verše jsou vyňaty z Gautierovy básně *Albertus aneb Duše a hřích* z roku 1831, která ovlivnila Charlese Baudelaira. Gautier svou zemi citronů nenachází jako Goethe v Itálii, ale na severu, konkrétně v Holandsku. Přístavní město Amsterdam bylo od 18. století považováno za mezinárodní křižovatku Východu a Západu. Holandsko mělo mnoho zámořských kolonií a bylo prahem Číny, Indie, vlastně celého orientálního světa, říkalo se mu Orient Západu – Orient Okcidentu. Navíc současně prožívalo velký rozmach holandské malířství, které zobrazovalo scény z velkého mořského přístavu Amsterdamu, a tak se na obrazech holandských mistrů mísily v zlatém světle východu či západu slunce orientální postavy a výjevy v harmonii s důvěrně známým místním prostředím. A proto Gautier ve své básni vyzývá:

Vy, malíři a básníci, zapomeňte  
na tu kouzelnou zemi, na kterou Goethova Mignon,  
zimomřivá, vzpomíná a o níž vypráví svému Vilémovi;  
na ten kraj plný slunce, kde citrony zrají,  
kde nové jasmíny stále rozkvétají.  
Nemyslete víc na Neapol, ale na Amsterdam...<sup>269</sup>

### **Charles Baudelaire: Vyzvání na cestu**

Goethovo vyzvání ke společné cestě do země, kde „oranže žhnou“, přebírá Charles Baudelaire, a navíc podobně jako Gautier tuto blaženou zemi přesouvá z jihu na sever a situuje ji zřejmě také do Holandska. Vysněnou zemi nazývá v malé básni v próze Vyzvání k cestě *Kokaňskou zemí* a popisuje ji takto: „Jedinečnou tu zemi, stopenou v mlhách našeho severu, bylo by možno nazvat Orientem Okcidentu, evropskou Čínou – tak se v ní rozehrála a rozehrála rozmarná fantazie, tak trpělivě a umíněně ji vyzdobila svou umnou, křehkou květenou.“<sup>270</sup> Tato malá báseň v próze vyšla poprvé v časopise *Le présent* 24. 8. 1857. Jako báseň vyšlo Vyzvání na cestu už dva roky předtím časopisecky v roce 1855 a stalo se součástí sbírky *Květy zla* (1857).

Báseň je inspirována touhou odjet do ideální země a k této cestě vyzývá Baudelaire milovanou bytost. Vyzvání na cestu tak vzniká na základě prolnutí obrazu

---

<sup>269</sup> „A vous faire oublier, à vous, peintre et poète, / Ce pays enchanté dont la Mignon de Goethe, / Frileuse, se souvient, et parle à son Wilhelm; / Ce pays du soleil où les citrons mûrissent, / Où de nouveaux jasmins toujours s'épanouissent: Naples pour Amsterdam...“ Tamtéž, s. 121.

<sup>270</sup> Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, cit. vyd., s. 52.

vysněné krajiny a obrazu ženy. F. X. Šalda to charakterizuje takto: „Baudelairovi je *žena* totéž co *příroda*, totiž hmota, která musí být překonána. Baudelaire nemiluje ženu duchovně, nemiluje ani ženu určitou, on miluje ženu vůbec, *ženu-tělo*, ženu jako živelný jev, ženu jako přírodní hmotnou sílu.“<sup>271</sup>

Báseň Vyzvání na cestu má celkem tři sloky, oddělované refrénem.

Dítě, sestro má,  
zda sis vědoma  
štěstí v dálce žít jen sobě?  
Milovat a snít,  
do smrti se mít  
v zemi podobné vším tobě!  
Slunce v kruhu mhy  
mračné oblohy  
mají pro mou duši tesknou  
kouzlo očí tvých,  
zlých a proradných,  
které přes proud slz se lesknou.<sup>272</sup>

Ideální krajina se podobá milované bytosti, dokonce se v jejích očích zrcadlí. Žena vyvolává v básníkovi touhu „milovat a snít“, po jejím boku se smrt zdá být přirozenou samozřejmostí. Žena má ovšem v této básni ambivalentní postavení. Zrcadlí se v ní imaginární a ideální svět, kam básník touží odjet. Zároveň tato žena, oslovovaná dítě a sestro, což sebou nese asociaci čistoty, něhy a nevinnosti, ztělesňuje milostné spříznění duší. Žena představuje sice druhé básníkově já, ale zároveň má „oči zlé a proradné“. A tak i zde se prosazuje pro Baudelaira tak typické rozeklané vědomí světa, a tím tato zdánlivě harmonická sloka v sobě tají oxymóron splínu a ideálu.

V tomto Baudelairově snu o odjezdu a o lásce můžeme najít jeho neustálé vědomí protikladnosti skutečnosti, svár splínu a ideálu. Vidíme, že ona vysněná země také nemá pouze kladné atributy, které by z ní dělaly zcela ideální zemi. Jde totiž navíc o zemi „stopenou v mlhách našeho severu“.

---

<sup>271</sup> Šalda, F. X.: Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost, cit. vyd., s. 297.

<sup>272</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 108.

Vyzvání k odjezdu je zároveň výzvou ke snění o něm. V českém překladu je ženě kladena otázka „zda sis vědoma“, kdežto v originálu Baudelaire používá sloveso *songer* – mající také význam snít v rozkazovacím způsobu, tedy „sni o štěstí odjet *tam* spolu žít“. Básník tedy především vybízí ženu ke snění o společném šťastném životě kdesi v dálce. Ve druhé sloce Baudelaire promlouvá už v množném čísle, což sugeruje představu, že v oné zemi dochází k soužití a splnutí obou bytostí:

Skvělý nábytek,  
který leštil věk,  
by nám zářil po ložnici;  
vzácné květiny,  
svůj dech nevinný  
s pachem ambry směřující,  
stropy s třpytem skla,  
bezdná zrcadla,  
východní lesk ve všem všudy,  
vše by tajně tam  
promlouvalo k nám  
sladkou řečí rodné půdy.<sup>273</sup>

O sblížení obou hrdinů svědčí změna podmětu, první a druhé osoby singuláru v první osobu plurálu. Toto splnutí obou bytostí je ovšem posunuto do budoucnosti použitím kondicionálu. Mluví-li básník v první strofě o zemi, kterou spíše spojujeme s velkým a otevřeným prostorem, dostáváme se ve druhé strofě do uzavřeného interiéru, tajemné ložnice. V tomto intimním prostoru se mísí rozkoš, klid, odpočinek a mír.

K takovéto atmosféře podle Baudelaira patří krása a přepych, s nimiž se pojí slova zářít, vzácné květiny, třpyt, lesk. Do této zářící ložnice zaznívají jako echo další Baudelairovy atributy krásy. Ty jsou po každé sloce souhrnně a naléhavě vyjádřené v refrénu. Do této místnosti vstupujeme jako do světelného a neohrazeného prostoru, který se prostírá do nekonečna „bezdných zrcadel“. Navíc výrazy jako „vzácné květiny“, „pach ambry“ a „východní lesk ve všem všudy“ sugerují orientální svět. Ideální místo, označené slovem *tam*, má tedy exotický odstín, je definováno pomocí východních atributů.

---

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 108.

Romantici 19. století viděli v Orientu kulturní a náboženskou kolébku evropské civilizace. V tomto smyslu se odkaz na východní svět v Baudelairově básni musí chápat jako návrat ke kořenům evropské civilizace. Napovídá tomu konec druhé sloky „vše by tajně tam promlouvalo k nám sladkou řečí rodné půdy“. Vzpomeňme také na poslední verše Mignoniny písně: „jen tam je nutno jít, ach, otče, pojďme k nám“. Sladká řeč rodné půdy, mateřština, se jen zdánlivě staví do protikladu s oním *tam*, s exotickou a cizí zemí. Básníková cesta jinam by tedy vedla ke znovunalezení, či dokonce k návratu do původní země harmonie, míru, rozkoše, krásy – do původního ráje.

Ve třetí a závěrečné strofě se přesouváme zase do exteriéru, do přístavu, kterým by mohl být samotný Amsterdam, práh Orientu.

Hleď v těch úžinách  
lodi dřímat v snách,  
plných snění o toulání;  
připlouvají sem  
z krajů za mořem  
vyplnit ti každé přání.  
– Slunce v podzápad  
halí v zlatý šat  
celé město, pole, moře;  
je to hodina,  
kdy svět usíná,  
v teplé světlo kol se noře.<sup>274</sup>

Tato strofa evokuje zemi, v níž by se oba milenci ocitli po svém odjezdu. Báseň tak nabývá podoby bdělého snu, vyzvání na cestu se proměňuje ve vizi, ve statický obraz, který se navíc u Baudelaira opakuje (viz Exotický parfém). Kondicionál je přitom vystřídán prezentem a básník již neříká *tam*, nýbrž „sem“, což znamená, že v Baudelairově vizi se oba milenci už ocitají ve vysněné exotické zemi. Podobně jako v Exotickém parfému je tato země zastoupena přístavem, kam připlouvají a kde kotví lodě.

Cesta a putování zde končí, vše se ukládá ke spánku. Poslední verše mohou připomínat malby přístavu v Amsterdamu v podvečerním zlatavém světle od

---

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 109.

holandských mistrů. Země neurčitě označená *tam*, v níž se na konci básně nacházíme, je Baudelairem charakterizována v refrénu, který se opakuje po každé strofě:

Tam má řád a krása chrám,  
mír a rozkoš vládne tam.<sup>275</sup>

Toto dvojverší odhaluje velmi jasně trvalé a věčné vlastnosti oné *exotické* země a vyjadřuje Baudelairovo poselství. Básník v refrénu shrnuje hodnoty a atributy svého ideálu, který představují řád, krása, mír a rozkoš, francouzsky *ordre, beauté, luxe, calme, volupté*. Jsou to pojmy, které Baudelaire nepochybně postrádá ve svém každodenním životě naplněném splínem, a proto je neustále svírán touhou odjet *tam*, do země, kde nevládne chaos, hnus, neklid, zmatek a bolest. Přestože označení *tam* může znít vágně, užití přítomného času a oznamovacího způsobu vzbuzuje pocit, že ona země skutečně existuje. Navíc se refrén třikrát beze změny opakuje, což zdůrazňuje naléhavost odjet *tam*. Báseň tím nabývá písňové formy, stejně jako Goethova píseň o zemi citronů, navíc je rytmus Vyzvání na cestu pomalý a spolu s rýmovou stavbou ukolébavající ke snění.

Baudelairova báseň je vyzváním k odjezdu, pozváním do země řádu a krásy, ale nevzbuzuje jen dojem, že by se cesta měla odehrát v budoucnosti. Na konci básně se přece ocitáme v jiné zemi, splývá zde sen a vize se skutečností, báseň se stává samotnou cestou, a zároveň ideálním prostorem, o němž básník snil, exotickou Kokaňskou zemí. Baudelairovo prolínání snu a skutečnosti mělo však další pokračování, otevřelo cestu moderní poezii, zejména surrealismu. Přímoú odezvu na Goethovo a Baudelairovo vyzvání na cestu najdeme v básnické sbírce André Bretona *L'Air de l'eau* (1934, Vzduch vody).

### **Stéphane Mallarmé: Mořský vánek**

Baudelairova poetika nachází své pokračování v tvorbě francouzského básníka Stéphane Mallarméa (1842–1898). Na jeho prvních básních od roku 1862 do roku 1865 se výrazně podepsal Baudelairův vliv, promítá se do nich rozpor mezi splínem a ideálem, a odtud také výzva utéct *jinam*. Skutečnost, která ho obklopuje, a to, co

---

<sup>275</sup> Tamtéž. s. 108.

prožívá, se Mallarméovi jeví jako „nudné“, nicotné či nesnesitelné, dokonce opovrženíhodné, proti čemuž staví své vzepjetí k *absolutnu*.

Od počátku své básnické dráhy žije Mallarmé pod tíživým tlakem: je „vězněm“ svého učitelského povolání a rodinného života. Vyučuje v Tournonu na místním lyceu angličtinu a výuka je pro něho nadmíru úmorná, žáci ho nerespektují, básník často čelí, jak dokládá jeho korespondence, jejich pokřikování a drzostem, doma ho čeká žena s plačtivým dítětem.

K Mallarméovým básním, v nichž se objevuje téma odjezdu, se nejvýrazněji řadí Mořský vánek, napsaný v roce 1865, vydaný poprvé 12. května 1866 v časopise *Le Parnasse contemporain* a později v souboru *Poésies* (1887). V Mořském vánku je Baudelairovo sladké snění o odjezdu až surově proměněno přímo nutností úniku či potřebou co nejdřív uprchnout *jinam*, a dokonce stát se někým jiným.

Paul Valéry napsal v předmluvě k Mallarméovým básním, že Mořský vánek připomíná „Baudelaira mnohem zhuštěnějšího a se zvučností mnohem jemnější“.<sup>276</sup> Valéry má nepochybně pravdu, Baudelairovy verše z Vyzvání na cestu a Exotického parfému v této básni rezonují. Mallarmé si přímo vypůjčil přívlastek *exotický*, a tím se toto slovo zřejmě definitivně zabydlelo v básnickém slovníku. Poslední verš Mořského vánku „Však ty, mé srdce, naslouchej písním plavčků!“ je nepochybně ozvěnou závěrečného verše Exotického parfému, kde vůně tamaryšků „v mé duši směšují se s plavců písněmi“.

Baudelairovo snové „vyzvání na cestu“ však v Mořském vánku nabývá podoby přímého zvolání či apelu. Mallarméova báseň je zároveň zpovědí „srdce toužícího po moři“, básníka, kterého *tady* nedokáže nic uspokojit. Ve svém rozhodnutí *utéct* je neoblomný a na rozdíl od Baudelaira pro něho útěk představuje absolutní nutnost. Báseň Mořský vánek má dvě sloky, z nichž první vrcholí zásadním rozhodnutím.

Tělo je smutné, žel, již nechci víc knihy číst.  
Pryč odsud! Utéct! Tam, kde ptáky, jsem si tím jist,  
kouř pěn a nebes žár až k závratí zpíjí!  
Nic, ani třpyt parků, který v očích mívá,  
nezadrží to srdce toužící po moři,  
ó noci! ani má lampa, když se rozhoří

---

<sup>276</sup> „Un Baudelaire plus condensé et d'une sonorité plus délicate.“ In Mallarmé, Stéphane: *Œuvres I*, Paris, Pléiade, Gallimard 1975, s. 665.

teskně nad prázdným papírem, jež chrání sníh,  
ba ani ženin prs, u něhož dítě sní.  
Odjedu! Jen napni už, lodi, své plachtoví,  
ať vyplujem za exotickými ostrovy!<sup>277</sup>

Celá tato sloka je jedinou velkou apelativní exklamací. Hlavním básníkovým prostředkem je zvolání: „Pryč odsud! Utéct! – Odjedu!“ Tato figurace vyjadřuje imperativní potřebu vše opustit. Užití infinitivu utéct navíc zdůrazňuje, že nutnost úniku je nadčasová. Báseň má rázný a determinovaný tón vzpoury. Básníková výzva vše opustit je definitivní a neodvolatelná.

Svou determinovanost dále Mallarmé zdůrazňuje užitím rozkazovacího způsobu: „Jen napni už, lodi, své plachtoví, / ať vyplujem...!“ Vybírá přitom dynamická slovesa pohybu. Přerývaný a kaskádovitý rytmus básně svědčí o neklidu, sevření, o naléhavosti útěku. Některé verše obsahují několik jednočlenných výpovědí, krátkých zvolání, jiné zase mají mezi verši přesahy. F. X. Šalda charakterizoval Mallarméův verš slovy: „...jeho verš je výtrysk, je hyperbola.“<sup>278</sup>

Báseň Mořský vánek vyjadřuje už v prvním verši vzpuru proti vše znicotňující realitě a odhaluje, po čem hrdina touží: „Tělo je smutné, žel, již nechci víc knihy číst.“ Z nemožnosti harmonicky sladit svůj svět vnitřní se světem vnějším, tryská touha po přirozeném životě, nutnost, která básníka žene k odjezdu. Tělo a duše, hmotný a duchovní svět jsou dva pojmy, mezi nimiž je básník rozerván, nalézaje ve šťastných okamžicích v jednom či v druhém útěchu či východisko, jako například v básni Azur: „Jdu k hmotě, která dá mi / Snad zapomenouti na Ideál a Hřích.“<sup>279</sup>

V Mořském vánku však básníka neuspokojuje nic. Tělesnost člověka samotnou svou esencí touží po pohybu. Stejně tak básníková duše je nasycena knihami a nenachází v nich už žádnou útěchu ani nové horizonty, nový prostor, to všechno však se mu otvírá v nekonečnosti moře. Život *tady* v opozici s *tam* je zasazen do rámce gradujících negativních větných konstrukcí: „Nic, ani... ani – ani... ba ani.“ Básník k nim stupňovitě přiřazuje hlavní lidské životní vazby, ani ty ho však neuspokojují. Naopak, přesto, jak hluboce je k nim poután, ani ony ho zde nemohou zadržet.

Patří k nim nejprve „třpyt parků, který v očích mívá“, kultivovaný obraz přírody zračící se v milenčiných očích a vzbuzující pocit bezpečí a úžasu. Dále práce, tedy

<sup>277</sup> Binar, Vladimír: *Emigrantský snář*, Praha, Triáda 2003, s. 7.

<sup>278</sup> Šalda, F. X.: *Z alchymie moderní poezie*, in *Šaldův zápisník III*, Praha, ČS 1991, s. 296.

<sup>279</sup> Nezval, Vítězslav: *Překlady I*, Dílo XXXV, ČS 1982, s. 286.



psaní, kdy za noci svítí básníková lampa: „ó noci! ani má lampa, když se rozhoří / teskně nad prázdným papírem, ježž chrání sníh.“ Zde najdeme jeden z opakujících se Mallarméových motivů, motiv bezmoci básníka, fobii z bílého papíru nepopsaného verši. V básni Pozdrav, která otevírá soubor *Poezie*, přirovnává Mallarmé práci básníka k plavbě na moři a ze své lodi doprovázené svůdnými sirénami pozdravuje vše, „co má stejný mrav / Jak bílá starost našich plachet“<sup>280</sup>. Plachty v této souvislosti rovněž zastupují stránku papíru, naplněnou „bílou starostí“. V Mořském vánku je touto bílou stránkou zase sníh, který neroztaje ani pod lampou, ozařující její prázdnotu, a Mallarmé touží tuto stránku papíru vyměnit za plachty, které ho mají odvézt k *exotickým ostrovům*.

Noci probdělé nad verši jsou kladeny do kontrastu s „ženiným prsem, u něhož dítě sní“. Objevuje se tady znovu symbol bílé barvy. Tento obraz také představuje rodinný krb, teplo a bezpečí domova, milostný vztah či každodenní rodinné povinnosti, které básníka svazují. Mallarmé v této pasáži evokuje přírodu a milostný vztah, práci, tedy poezii a rodinný život. Tyto podstaty životní reality ovšem už předtím na začátku čtvrtého verše shrnuje pod pojmem *nic*. Od tohoto „nic“ je nutné okamžitě uprchnout. Užití budoucího času a imperativu (odjedu, napni, vyplujem...) však současně neutralizuje dynamičnost pohybových sloves a zpochybňuje realizaci úniku.

Mallarmé svůj útěk promítá do budoucnosti, která je stejně vzdálená jako exotické ostrovy. Básník je přitahován, jak vyjadřují také jeho další básně, touhou vzlétnout, podobně jako Baudelaire v básni Vzlétání, vzhůru, ze „světa béd“ k ideálu, k *azuru*. A současně ho trýzní odvěký lidský úděl, nemožnost překonat gravitaci, je ikarským vězněm *hmoty*: „Ach, podaří se mi snad (...) / (...) prchat na křídlech bez nosných per a píš'al?“ (Tamtéž, s. 279)

V básni Neštěstí (titul je převzat ze stejnojmenné Baudelairovy básně, přeložené ovšem do češtiny pod názvem Osud) Mallarmé představuje básníky jako „lůzu, / jež žebře o azur“ (tamtéž, s. 270). Básník je pro něho bytostí žízňící po ideálu, toužící proniknout k *azuru*, překonávat své „neštěstí“ vzepětím a intenzitou své tvorby, což je obdoba Baudelairovy vzpoury proti *splínu*: „Tak s touhou po moři šli soutěskami skal, / Šli hladem bez chleba vstříc hladu, který vzrůstá, / Jak citron žvýkali svůj hořký ideál.“

---

<sup>280</sup> Tamtéž, s. 269.

(Tamtéž, s. 270) Také ve verších této básně, v níž se koncentruje osud tzv. prokletých básníků<sup>281</sup>, se objevují motivy touhy po moři, putování a plavby, revolty a útěku.

Jak je však charakterizováno Mallarméovo *tam* v Mořském vánku? Název básně zní jemně oproti bouřlivému, výbušnému tónu, který se poté rozeznívá ve verších. Moře, po němž básníkovo srdce touží, představuje nekonečný prostor, nad nímž není nic jiného než nebe, *azur*, a mezi tím jen ptáci. Ptáci jsou symbolem svobody a básníka, kterému je dovoleno vzlétnout do závratných *azurových* výšek. Básník ve svém pozemském vězení touží po svobodě, po prostoru, „kde ptáky, jsem si tím jist, / kouř pěn a nebes žár až k závratí zpíjí“. Motiv opilosti převzal Mallarmé také od Baudelaira:

Člověk musí být pořád opilý. V tom je celý vtip – toť jediná otázka. Abyste necítili, jak hrůzné břímě času láme vám bedra a sráží vás k zemi, musíte se ustavičně opíjet. Ale čím? Vínem, poezií nebo ctností – čím vám libo. Opíjejte se však!<sup>282</sup>

Moře představuje otevřené, nespoutané, opojné a liduprázdné místo oproti uzavřeným, lidmi a pro lidi uměle vybudovaným „parkům“. Připomeňme první verš Baudelairovy básně Člověk a moře: „Vždy, volný člověče, rád moře budeš mít!“<sup>283</sup> anebo verš z básně Moesta et errabunda: „Oceán konejší žal našich lidských chmur.“<sup>284</sup> Po moři lze nejen plout, cestovat, ale nacházejí se v něm daleké, neznámé exotické kraje. Svůj ideál Mallarmé promítá do těchto končin jednak díky zřejmé inspiraci Baudelairovou básní Exotický parfém a dalším k ní příslušejícím, jednak díky tomu, co pojem *exotické ostrovy* představuje.

Podobně jako u Baudelaira je u Mallarméa moře protipólem, opakem *tady*. A také Mallarmé, když evokuje místo, kam chce vyplout, užívá slova *tam*, které zastupuje ostrovy, svět jinde, kde není *nic* z toho, co ho *tady* svazuje a uvěznuje. U Mallarméa je to také svět opojného vzduchu, až závratného prostoru, svět klidu a harmonie, kde nebouří větry, ale vane *mořský vánek*.

Slovo *exotický* v sobě obsahuje také atraktivnost a pikantnost, a proto se nejspíš uchytilo v básnickém slovníku. Představuje univerzum, kde je vše jiné, autentičtější a absolutnější, příroda je nespoutaná stejně jako ženy, smyslovost a smyslnost je

---

<sup>281</sup> Poslední verš Neštěstí – „Jdou směšně pověsit se v noci na lucerny“ (tamtéž, s. 272) – je nepochybně narážka na sebevraždu Gérarda de Nerval.

<sup>282</sup> Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, cit. vyd., s. 107.

<sup>283</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 48.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 122.

všudypřítomná, vše více chutná, silněji voní, lépe zní. Pod tímto pojmem si můžeme představit skutečně širokou škálu konotací. Exotika se tak stala symbolem. V závěru druhé části básně mluví Mallarmé v předposledním verši o „plodných ostrůvcích“, čímž nepochybně myslí exotické ostrovy z první části básně. Používá tedy obdobné atributy jako Baudelaire, v jehož verších se rovněž pojí exotika s plodností.

Proti kladné vidině odjezdu v první dynamické části Mořského vánku staví básník v druhé části jeho protipól: odjezd v sobě skrývá též „krutou naději“ a tento oxymóron je rozveden až do vidiny ztroskotání.

Nuda, tak trýzněná tou krutou nadějí,  
věří dál v šátky, jež sbohem mávají.  
A možná že lodě, vždy bouře lákající,  
patří k těm, na nichž budou plout trosečníci,  
ztracení, bez stěžně, plachet, plodných ostrůvků...  
Však ty, mé srdce, naslouchej písňím plavčků!<sup>285</sup>

Tato druhá sloka vrhá zcela jiné světlo na výkřik touhy po odjezdu k exotickým ostrovům: ve výzvě k odjezdu, k níž báseň nejprve jednoznačně směřovala, se soustřeďovala veškerá naděje úniku z tíživé reality, tedy „splínu“ či „nudy“, básník sem však klade její pravý opak. Mořský vánek se tak stává meditací nad povahou a následky odjezdu. Básníková bezmoc a jeho uvěznění v tomto „světě béd“ jsou o to víc zesíleny, ptá-li se sám sebe, jestli stožáry lodí nezvou spíše k ztroskotání. Přesto báseň končí opět zvoláním, příkazem: „Však ty, mé srdce, naslouchej písňím plavčků!“

Z jiného úhlu konfrontuje Mallarmé rozpor mezi vnějším a vnitřním světem, baudelairovský splín a ideál v básni Azur. Symbolem ideálu je v ní azur, který v sobě obsahuje protiklad, jenž básníka neúprosně mučí a sužuje, a proto se uchyluje k hmotě.

Ta květům podobná a jasná ironie,  
Jež prýští z azuru jak z douška opia,  
Je metlou básníka, jenž v poušti nostalgie  
A smutku proklíná dar svého génia.  
(...)  
Tvář nebe zčernala. Jdu k hmotě, která dá mi  
Snad zapomenouti na Ideál a Hřích,

---

<sup>285</sup> Binar, Vladimír: *Emigrantský snář*, cit. vyd., s. 7.

Mně, mučedníkovi, jenž běží k haldě slámy,  
Kde lidský dobytek spí jako na růžích.<sup>286</sup>

Převládne však vědomí, že se básník před „azurem“ nemůže nikam skrýt. Přes všechny překážky či zábrany si azur vždy k němu najde cestu a básník si současně uvědomuje, že azur je základním impulzem tvorby a prostředkem, jak se vymanit ze své bezmoci:

Vzdor mlhám vrhá se na tvoji agónii  
Jak krátký ostrý meč na směšnou figuru;  
Ach, kam mám utéci, ach, kam se před ním skryji?  
*Mám halucinace. Já šílím z Azuru.*<sup>287</sup>

Cestou či únikem se básníkovi stává sama báseň. Poezie je pro Mallarméa nekonečným prostorem, v němž se dá řešit mučivý rozpor, o němž mluví Šalda: „Mallarméova poezie je na prvním místě *útěk*, útěk před opakováním, útěk před relativnem, *únik* z něho v podobě šípu, který se chce vymanit z dosahu hmoty, směřuje k zenitu, aby se tam dotkl nekonečna...“<sup>288</sup> Jedním z těchto řešení byla pro básníka vize odjezdu k exotickým ostrovům, pro Mallarméa však příznačně prostoupená neřešitelnou rozporuplností.

### Arthur Rimbaud: Odjezd

Mnohem ráznější a determinovanější je nezkrotný mladý básník Jean-Arthur Rimbaud (1854–1891), „muž s větrnými podrážkami“, jak ho nazval Paul Verlaine. Nejen jeho básně, ale také jeho samotná existence je věčným odjezdem. První Rimbaudovy verše Novoroční dárek sirotků vznikly už v roce 1869, kdy mu bylo pouhých patnáct let, a snad proto je jeho jinošská básnická tvorba tak výbušná, energická a nepoddajná. Z domova v Charleville utíká poprvé už v pouhých šestnácti letech 29. srpna 1870, směřuje do Paříže, avšak v Mazas nakonec končí ve vězení. Podruhé utíká v říjnu 1870, tentokrát přes Brusel do Douai, kde zanechá z této „cesty“ u básníka Paula Demenyho soubor básní (Má bohéma, Spáček v úvalu aj.). Aleš Pohorský

<sup>286</sup> Nezval, Vítězslav: *Překlady I*, cit. vyd., s. 286.

<sup>287</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>288</sup> Šalda, F. X: *Z alchymie moderní poezie*, cit. vyd., s. 296.

v doslovu k souboru překladů *Sezona v pekle, Illuminace, Dopisy vidoucího* (2004) mladého básníka charakterizuje takto:

Je z rodu dobrodruhů, jakým byl „samotářský chodec“ Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo, fascinovaný vzdušnými balony, a „pražský chodec“ Apollinaire, a proč ne poutník krkonošský Karel Hynek Mácha. Všichni ti neposedové, snivci, básníci stěhovaví, větrem unášeni, přelétaví na příliš rozpjatých křídlech, než aby se ploužili po zemi jako *Albatros* Baudelairův, nebo jako Apollinaire snící o letadlech a o Kristu, který překonal výškový rekord světa.

V tom smyslu vytváří Rimbaudův život jeden celek, od jeho úniku z domova v dětství až po jeho eskapádu do Afriky. Je z těch, kdo hledají soustavně „život jinde“ (...).<sup>289</sup>

V roce 1871 zve Paul Verlaine v dopise Rimbauda: „Přijďte, drahá, velká duše, voláme Vás, čekáme Vás!“ a v září ho vítá v jeho vysněné Paříži jako nadějného básníka. „Božský rošťák“ přijíždí s *Opilým korábem* v kapse a jasnou vizí poezie, kterou vyložil před několika měsíci (15. 5. 1871) v tzv. *Dopise vidoucího*, napsaném Paulu Demenymu. Vměšuje se nejen do literárního života metropole, ale také do rodinného života o deset let staršího Verlainea. Nakonec se spolu v červenci 1872 vydávají na cestu do Belgie a putují mezi ní a Anglií. Bouřlivý vztah mezi oběma básníky vyvrcholí v Bruselu, kdy Verlaine na svého přítele vystřelí dvakrát z revolveru a zraní ho kulkou. V červenci 1873 je za to odsouzen ke dvěma rokům vězení.

V tomto období překotného putování vznikají dvě poslední Rimbaudova díla *Sezona v pekle*<sup>290</sup> a *Illuminace*<sup>291</sup>, která představují jeho „básnickou závěť“. Básník Rimbaud „umírá“ v roce 1875 a následující život jednadvacetiletého mladíka bude řídit jeho tulácký pud, který ho povede od jednoho odjezdu k druhému.

Nejdéle Rimbaud setrvává v Africe (od roku 1880 do roku 1891), kde v Hararu v Etiopii obchoduje se zbraněmi, později s kávou, kůží a pižmem a cestuje s karavanami dál po kontinentu. Z Adenu 15. ledna 1885 matce píše: „Zdá se mi vždy, že je to neštěstí, žít stále na témže místě. Ale... člověk jde spíš tam, kam nechce, dělá spíše to, co by nechtěl, a žije a umírá jinak, než jak by chtěl, bez naděje na nějaký druh

---

<sup>289</sup> Rimbaud, Arthur: *Sezona v pekle, Illuminace, Dopisy vidoucího*, přel. Aleš Pohorský, Praha, Garamond 2004, s. 107–108.

<sup>290</sup> Rukopis je datován duben-srpen 1873.

<sup>291</sup> Tuto knihu Rimbaud začíná tvořit už v roce 1872 a doplňuje ji nejspíš až do roku 1875, kdy v Stuttgartu předává Verlainovi jistý spis, kterým by mohly být *Illuminace*, jak uvádí Pierre Brunel v Rimbaudových sebraných spisech *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche 1999, s. 451.

náhrady.<sup>292</sup> Jeho putování se uzavírá v únoru 1891 onemocněním v pravém koleni. Po likvidaci obchodu v Hararu se vrací do Francie, kde mu v marseillské nemocnici amputují nohu, odjíždí domů, ale po zhoršení svého stavu se vrací do nemocnice v Marseille, kde v třiceti sedmi letech 10. listopadu 1891 umírá na následky rakoviny v koleni.

Ačkoliv Rimbaudova básnická tvorba předchází jeho cestování a později se od něho paralelně odvíjí, už v *Opilém korábu* narážíme na bezpočet exotických obrazů, motivů i námořnických termínů, které zdánlivě svědčí o básníkově zkušenosti s mořeplavbou či o osobním poznání dalekých a cizokrajných končin země. Právě tyto znalosti a obrazy z plavby po oceánu udivují, protože v době, kdy Rimbaud psal svou básnickou skladbu, moře a podobné krajiny ještě nikdy ani nespátlil. Existuje řada výkladů, které to přisuzují tomu, že Rimbaud své poznatky získal jako horlivý čtenář ilustrovaných časopisů.

V této souvislosti je možno zmínit knihu *Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien* (Ve stopách kapitána Cooka aneb Tahit'an Arthur Rimbaud). Její autor Pierre Caddau v ní klade Rimbauda do „nečekané souvislosti“: snaží se dokázat, že Rimbaud čerpal exotické prvky svých básní z *Cesty kolem světa* Jamese Cooka. Tyto palubní deníky by se tak podle autora daly považovat za jeden z pramenů moderní lyriky.

Svou teorii Caddau zakládá na skutečném a ověřeném faktu, že mladý Rimbaud důkladně přečetl všechny tři Cookovy *Cesty kolem světa*, jejichž francouzské překlady vycházely v sedmdesátých letech 18. století. Paul Verlaine zmiňuje v *Prokletých básnících* Rimbaudovy návštěvy obecní knihovny v Charleville.

Znamení byrokrat, kterého jeho úřední povinnost nutila půjčovat Rimbaudovi, když o to žádal, celé haldy Orientálních povídek a Favartových libret, to vše pomícháno všelijakými polovědeckými knihami, velmi starými a velmi vzácnými, klel, že se musí zvedat kvůli tomuto uličníkovi.<sup>293</sup>

Caddau se domnívá, že Cookovy palubní deníky byly Rimbaudovým hlavním inspiračním zdrojem, a to do takové míry, že se odvažuje napsat, že Rimbaud Cookovy záznamy téměř „vyraboval“. Tato originální a poněkud kontroverzní teorie může ovšem

---

<sup>292</sup> Štýrský, Jindřich: *Život J. A. Rimbauda*, Praha, KPP, ČS 1972, s. 176.

<sup>293</sup> Verlaine, Paul: *Prokletí básníci*, Praha, naklad. Otto Girgal 1946, s. 32.

sloužit jako možný interpretační klíč k Rimbaudově „alchymii slova“, jeho básnickým postupům, případně k vidění vrcholných Rimbaudových básní jako intertextuální „koláže“. V jeho předchozích básních z období, kdy byl ještě školákem, najdeme bezpočet odkazů na antickou literaturu, bibli, Villonovy balady do té míry, že se někdy dokonce jedná o „pastiše“, jak dokládá villonská báseň *Ples oběšenců*. Pierre Brunel v předmluvě k Rimbaudovým sebraným spisům uvádí, že napodobování bylo Rimbaudovu oblíbenou „hrou“: „Rimbaud, jehož poslední profesor literatury Georges Izambard dobře naučil techniku pastiše, velmi často hrál tuto hru s tím, že obměňoval a rozšiřoval její možnosti.“<sup>294</sup>

Caddau na základě svého přístupu vykládá Rimbaudovo náhlé skoncování s poezií. Tvrdí, že mladý básník vyčerpал všechny možnosti Cookových deníků a již neměl dostatek materiálu pro nové básně: „Téměř všechnu slovní zásobu *Illuminací* Rimbaud vyraboval z Cooka, a tím poukázal na své nedostatky a slabiny, k nimž se sám ostatně několikrát přiznal a které jsou jediným možným vysvětlením Rimbaudova rozloučení s poezií.“<sup>295</sup>

Caddau svou studii rozčlenil do tří částí, pojmenovaných *Opilý koráb*, *Illuminace* a *Sezona v pekle*. Podrobně srovnává jednotlivé verše básní s úryvky z Cookových deníků a dokládá nespočet naprostých podobností a souvislostí, ať ve slovní zásobě nebo v tematických a motivických okruzích. Caddau se opírá o známý fakt, že v době, kdy Rimbaud píše svůj *Opilý koráb* (1871), ještě nikdy moře nespatriil, a přitom se jeho báseň lexikálně i sémanticky opírá o námořní terminologii, sugestivně evokuje dlouholeté zkušenosti a zážitky námořních plaveb, překypuje detailními obrazy tropických i jiných moří a exotických ostrovů.

A od té chvíle jsem se koupal v širém moři,  
jež bylo plné hvězd, a bez cíle jsem plul,  
hltaje blankyty, do nichž se občas noří  
zasněný umrlec, jenž právě utonul,  
(...)

Víte, že narazil jsem jednou na Floridy,

---

<sup>294</sup> „Rimbaud, bien formé à la technique du pastiche par son dernier professeur de lettres, Georges Izambard, a très souvent joué à ce jeu, en en variant et en en multipliant les possibilités.“ In Rimbaud, Arthur: *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche 1999, s. 11.

<sup>295</sup> „Tout le vocabulaire des *Illuminations*, presque sans exception un seul mot, Rimbaud le pille dans Cook, manifestant sur ce point une faiblesse qui tient de l'infirmité, qu'il avoue plusieurs fois lui-même, et qui dispense de chercher ailleurs l'explication de son abandon de la poésie.“ In Caddau, Pierre: *Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien*, Paris, A. G. Nizet 1968, s. 244.

kde květy mísí se s očima panterů,  
kde duha, napjatá pod horizontem z křídly,  
ukrývá stáda lvic před zraky škunerů.<sup>296</sup>

Cookovy *Cesty kolem světa* však nepředstavují pouze bohatý, až nepřeborný arzenál exotických slov, nápadů, nevšedních obrazů z plaveb do jižních částí světa, ale také svébytné univerzum, do něhož se Rimbaud nechával vtáhnout a po němž nostalgicky toužil.

Podle Caddaua Rimbaudův básnický postup spočívá v tom, že ve své básnické laboratoři, „alchymií slova“, tedy poetikou, důsledně očišťuje Cookův text od deskriptivních složek, ať časových či místních, dokud nezůstává než čistý, ryzí obraz vytržený z kontextu. Výsledný obraz klade vedle jiného takového obrazu, a tím vzniká asociativní řada, která se dá přirovnat k metodě koláže. Rimbaud rozkládá realitu Cookova vyprávění, z níž podle Caddaua zbývají zdánlivě nesouvislé obrazy. Jejich tajemství a jejich pravé souvislosti zná pouze Rimbaud a báseň přechází od jednoho takového obrazu k druhému a je na čtenáři a na jeho interpretaci, do jaké míry spolu jednotlivé motivy souvisejí a proč jsou vedle sebe, či odkud se náhle vzaly.

Caddauovu interpretaci tedy můžeme považovat za příspěvek k výkladu Rimbaudovy v podstatě „asociativní metody“ jako vyššího stupně Baudelairových *correspondances*. Pro Caddaua obsahují *Illuminace* mnoho těžce srozumitelných aluzí a obrazů, které se dají ovšem rozluštit díky Cookovým deníkům:

*Illuminace* ve svém celku zachycují dějiny, krajinu, život a zvyky Tahiti. Tak Rimbaud odhaluje tu svou část, o které v Městě prohlásil: *Jsem jepicovitý a docela spokojený občan jedné metropole...*, zmíněnou metropolí je ostrov Tahiti, který je v *Cestách* sedmkrát či osmkrát nazván „metropolí tropických ostrovů.“<sup>297</sup>

Caddauův postup si můžeme ukázat na jeho analýze Rimbaudovy básně Dobrá ranní myšlenka. Tuto báseň napsanou samostatně už v roce 1872 cituje Rimbaud

---

<sup>296</sup> Rimbaud, Arthur: *Verše*, přel. Vítězslav Nezval, Praha, SNKLHU 1956, s. 168–169.

<sup>297</sup> „Dans l'ensemble, *Les Illuminations* retracent l'histoire, les paysages, la vie et les mœurs de Tahiti. Là est la patrie de Rimbaud, comme il le proclame dans *Ville*: 'Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole...' Cette métropole, c'est Tahiti qui est nommée sept ou huit fois dans les *Voyages* 'la métropole des îles du Tropic'." In Caddau, Pierre: *Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien*, cit. vyd., s. 95.



v *Sezoně v pekle* bez názvu v části Alchymie slova. Uvádím ji ve svém doslovném překladu:

V létě o čtvrté hodině zrána,  
Milostný spánek dosud trvá.  
V háji se stále šíří  
vůně slavnostního večera.<sup>298</sup>

Této první strofě odpovídají podle Caddaua Cookovy záznamy z 16. srpna 1773, kdy kapitánovy lodě dorazily na Tahiti:

Poté, co jsme o čtvrté hodině zrána napnuli plachty, vypluli jsme s příjemnou brízou z V... směrem k zemi. *Lehounký vánek šířil rozkošnou vůni...* Viděli jsme... pláň vyzdobenou plodnými chlebovníky a za nimi bezpočet palem, které se tyčily nad tímto krásným hájem. *Zdálo se, že vše ještě utkvívá ve spánku, sotva se rozednívalo, krajina byla ponořena do jakési pokojné tmy.*<sup>299</sup>

Báseň pokračuje dvěma slokami, v nichž Rimbaud evokuje práci tesařů, kteří s vykasánými rukávy vztyčují na rozsáhlém staveništi „nádhernou klenbu“ (les lambris précieux), na kterou „město namaluje falešná nebesa“ (la ville / Peindra de faux cieux). Odehrává se to pod „sluncem Hesperidek“ (Au soleil des Hespérides), tedy antických nymf, které ve své zahradě hlídaly strom se *zlatými jablky*. V Cookových denících najdeme: „Na ostatních stromech s temně zelenými větvemi visela *zlatá jablka*.“<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> „À quatre heures du matin, l'été, / Le sommeil d'amour dure encore / Sous les bocages s'évapore / L'odeur du soir fêté.“ In Rimbaud, Arthur: *Œuvres*, France, Presses Pocket 1990, s. 212.

<sup>299</sup> „Après avoir mis en panne jusqu'à quatre heures du matin, nous fîmes voile du côté de la terre, avec une belle brise de l'E... *Un léger souffle de vent nous apportait de la terre un parfum délicieux...* On voyait... une plaine parée de fertiles arbres à pain, et par derrière d'une quantité inouïable de palmiers qui présidaient à ces *bocages* ravissants. *Tout semblait dormir encore*; l'aurore ne faisait que poindre, et une obscurité paisible enveloppait le paysage.“ In Cook, James: *Voyage au Pôle Austral et autour du monde*, Paris 1778, s. 342–343.

<sup>300</sup> „D'autres arbres, couverts de branche d'un vert sombre, *portaient des pommes d'or...*“ In Cook, James: *Voyage au Pôle Austral et autour du monde*, cit. vyd., s. 360.

Ó pro *Dělníky*, půvabné  
poddané *babylonského krále*,  
*Venuše!* Opust' na chvíli *milence*,  
jejichž duše jsou uvité jak věnce!<sup>301</sup>

Babylonský král je zřejmě narážka na anglického krále a tento termín bývá také obecně používán pro označení stavitele velkých staveb. Dále se podle Caddaua v této strofě rozeznávají fragmenty z deníkových zápisů:

*Dělníci* se ihned pustili do práce. (...) Velký počet domorodých žen, které si naši námořníci už předem zadali, zůstalo ještě při západu slunce na palubě poté, co jejich soukmenovci odešli. Dobře věděly, že když se jim oddají, budou si moct odnést kousky skla, hřebíky, sekyry a dokonce i košile svých *milenců*...<sup>302</sup>

Přirovnání tahitských žen k Venuši bylo v druhé polovině 19. století obvyklé a Rimbaud ho musel dobře znát.

Ó *Královno Pastýřů!*  
Dej *pracovníkům kořalku*,  
ať jejich síly setrvají v klidu  
až do *polední mořské koupele*.<sup>303</sup>

Caddau pro vysvětlení této sloky uvádí fakt, že Cookovy lodě kotvily na Tahiti v zátoce Matavai u *Venušina mysu*, který byl takto pojmenován, protože Cook odtud pozoroval planetu Venuši. Venuše je také francouzsky nazývána *l'étoile du berger*, doslova *hvězda pastýře*, Rimbaud ji ovšem vzývá jako „královnu *pastýřů*“. Cook si do svého deníku poznamenal: „Rozeznávali jsme onen podlouhlý mys, který díky našim

---

<sup>301</sup> „O, pour ces *Ouvriers* charmants / Sujet d'un roi de Babylone, / *Vénus!* quitte un instant les *Amants* / dont l'âme est en couronne.“ In Rimbaud, Arthur: *Œuvres*, cit. vyd., s. 212–213.

<sup>302</sup> „*Les Ouvriers* se mirent tout de suite à l'ouvrage. (...) Un grand nombre de femmes du peuple, retenues d'avance par nos *matelots*, restèrent à bord, au coucher du soleil, après le départ de leurs compatriotes... Elles savaient bien qu'en se fiant à eux, elles emporteraient les grains de verre, les clous, les haches, et même les chemises de leurs *amants*...“ In Cook, James: *Voyage au Pôle Austral et autour du monde*, cit. vyd., s. 35–425.

<sup>303</sup> „O *Reine des Bergers*, / Porte aux travailleurs l'eau-de-vie, / Que leurs forces soient en paix / En attendant le bain dans la mer à midi.“ In Rimbaud, Arthur: *Œuvres*, cit. vyd., s. 213.

pozorováním z roku 1769 byl nazván *Venušíným mysem*, a všichni se jednomyslně shodli na tom, že se jedná o nejkrásnější část ostrova.<sup>304</sup> Dále:

Postavili jsme observatoř nedaleko od našeho tábora a pan King zůstal na břehu, aby dohlížel na pozorování a hlídal *pracovníky*.<sup>305</sup>

Pan King přinesl několik lahví *kořalky*, kterou jsem smíchal s vodou, abych tak připravil tolik oblíbený likér anglických námořníků, kterému říkají *grog*.<sup>306</sup>

*Velké sluneční parno nás donutilo vykoupat se ve vedlejší řece... (...) Většina z nás se vykoukala také v moři.*<sup>307</sup>

Staveniště z první a třetí sloky můžeme považovat za stavbu provizorní dřevěné observatoře a ona klamná nebesa se mohou vztahovat k pozorování nebeské klenby při zkoumání Venuše. Pierre Caddau tímto způsobem klade vedle sebe Rimbaudovy básně a Cookovy lodní deníky: nachází shody nejen ve slovní zásobě a v užívání stejných slov a výrazů, ale také v Cookem popisovaných výjevech a Rimbaudových básnických obrazech. Těžko posoudit, je-li tato shoda náhodná, či ne, nepochybně se jedná o zajímavou možnost vysvětlení geneze některých Rimbaudových básní a interpretace jeho poezie.

V každém případě Pierre Caddau nabízí překvapivý a zajímavý klíč k Rimbaudově poezii a upozorňuje na literární pramen, z něhož Rimbaud mohl čerpat exotické prvky přítomné na mnoha místech jeho díla. Vyhledávání a užití těchto prvků svědčí o Rimbaudově zaujetí a vášni pro daleké a exotické kraje. Můžeme se ovšem ptát, proč Rimbaud vlastně nevyužil Bougainvillovu zprávu o objevení Tahiti, a sáhl po překladu z angličtiny. Tady se nabízí odpověď, že Bougainvillův cestopis již obsahoval až příliš mnoho básnických obrazů a pojmenování, tedy zbasnění skutečnosti, zatímco v Cookových strohých a věcných záznamech mohl spíš Rimbaud nacházet podněty pro

---

<sup>304</sup> „Nous distinguons alors cette longue pointe avancée qui, à cause des observations qu'on y fit en 1769, fut nommée *pointe Vénus*, et tout le monde convint que c'est, sans aucune comparaison, la plus belle partie de l'île.“ In Cook, James: *Voyage au Pôle Austral et autour du monde*, cit. vyd., s.407.

<sup>305</sup> „On établit l'observatoire à peu de distance de notre camp, et M. King demeura sur la côte afin de suivre les observations et de surveiller *les travailleurs*.“ In Cook, James: *Troisième Voyage de Cook ou Voyage à l'Océan Pacifique*, cit. vyd., s. 421.

<sup>306</sup> „M. King avait apporté quelques bouteilles *d'eau-de-vie*; en la mêlant avec de l'eau, j'en fis la liqueur qu'aiment tant les marins anglais, et qu'ils appellent *grog*.“ In Cook, James: *Voyage au Pôle Austral et autour du monde*, cit. vyd., s. 123.

<sup>307</sup> „La chaleur excessive du soleil nous engagea à nous baigner dans la rivière voisine... (...) Plusieurs d'entre nous se baignèrent aussi dans la mer.“ Tamtéž, s. 370–387.

svou imaginaci a vycházet jako básník z reality. Caddauova studie tak dále potvrzuje významnou úlohu Cookových deníků při zrození a utváření tahitského mýtu.

Rimbaud neustále utíkal před jakoukoli formou „věznění“. Jeho eskapády z rodného města nebyly ničím jiným než touhou po svobodě. Svoboda, osvobození je v srdci Rimbaudovy poetiky a často se stává samotným tématem, například v básni o svobodném toulání *Má bohéma*, obsažené v *Sešitu z Douai* z roku 1870: „Chodil jsem po světě a měl jsem ruce v kapse.“<sup>308</sup> Asociace poezie s plavbou a útekem nabývá v tomto období nejvýraznější podoby v *Opilém korábu* (1871) – skladbě o pětadvaceti slokách, vrcholící obrazem neřízeného korábu, který je symbolem básníka volně plujícího po moři poezie. Nepochybně je pro ni příznačné, že pochází z doby, kdy mladý Rimbaud nemohl mít s mořem ani tu nejmenší zkušenost. Její geneze je tedy dokladem jeho četby a fantazie, a zásadní role, kterou intertextualita hraje v literatuře spojené s exotickým mýtem.

já, koráb z mlhovin, já, fantastické zvíře,  
já, jenž jsem prorážel kouř nebes jako zeď,  
kde roste převzácná pochoutka pro malíře –  
sluneční lišejník, zašlý jak stará měď,

já, prkno, poseté žhavými půlměsíci,  
rejnoky, kostrami mořských koníků,  
já plul jsem za nocí v červenci při měsíci  
pod ultramarínem šílených lodníků,  
(...)

Viděl jsem opilá a hvězdná souostrovní  
s nebem, jež třpytí se jak velký paví chvost,  
zdalipak v noci spí pod jejich mdlými krovky  
ohniví letouni, jimž patří budoucnost?  
(...)

Co jsem se naplakal za srdcervoucích jiter,  
nic neobešlo se teď pro mne bez hoře.  
Jsem láskou rozladěn jak struny starých citer.  
Oh, kéž mi praskne kýl! Kéž sletím do moře!<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Arthur Rimbaud: *Verše*, cit. vyd., s. 113.

<sup>309</sup> Rimbaud, Arthur: *Verše*, cit. vyd., s. 170–171.

V Rimbaudově básni je především zdůrazňován pohyb lodi, která je neřízeně unášena proudem. Koráb současně představuje úkryt a volné toulání, uzavřený a chráněný prostor, kterým lze cestovat a prozkoumávat svět. Plavba je symbolem básnické tvorby. Koráb, tedy básník ve svém nespoutaném roznícení, se chce zbavit všech omezení, osvobozuje se a nechává se unášet vlastním pocitem síly, nepřemožitelnosti a vírou ve své umění. Koráb pluje nezřízeně do tajemného neznáma. Při plavbě však naráží na destruktivní sílu svobody, po níž tak horlivě toužil, na samotu a na nezdar. Básník se střetává s realitou, se svými nedostatky i svou bezmocí. Následkem opojného osvobození je zničení, ztráta sebe sama.

A tak po své opilé plavbě napříč mořem svobody básník volá: „Já náhle zatoužil jsem podívat se domů na starou Evropu a lesní rusalky“ (tamtéž, s. 171), a dodává, že po zkušenosti s mořem „touží po stružce“ (tamtéž, s. 171). Chce se znovu podříditi zákonům poezie.

Opilá plavba, při níž se básník v doslovném překladu „koupal v moři poezie“ (je me suis baigné dans le poème de la Mer), přinesla četná a důležitá zjevení či odhalení (viz anafora viděl jsem). Plavba a toulání jsou asociovány s viděním, prozřením. Po této plavbě návrat do „reality života“ nemůže představovat nezdar, básník se totiž vrací s vizí.

Po této zkušenosti se Rimbaud stává „poète voyant“ – vidoucím básníkem. Odpoutání a osvobození od svazujících společenských pořádků je pro básníka tvůrčím činem, představuje znovuobjevení. Tajemství své nové koncepce poezie odhaluje v roce 1871 v *Dopise vidoucího*, napsaném Paulu Demenymu:

Básník se stává vidoucím dlouhým, nesmírným a uváženým rozrušováním všech smyslů. Všechny formy lásky, utrpení, šílenství; hledá a sám na sobě užívá všech jedů, uschovává si z nich trest'. Nevýslovné utrpení, při němž má zapotřebí veškeré víry, veškeré nadlidské síly, a jímž se stává mezi všemi velikým neduživcem, velkým zločincem, velkým proklatcem – ale svrchovaným Mudrcem! – Neboť dospívá k neznámu! Protože kultivoval svou duši, už tak bohatou, více než kdo jiný! Dospívá k neznámu, a byť by nakonec přišel ve svých vidinách o rozum, viděl je! Ať zajde ve svém hnusu nad neslýchanými a nepojmenovatelnými věcmi: přijdou jiní strašní pracovníci a začnou na obzorech, kde se on zhroutil.<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> Rimbaud, Artur: *Já je někdo jiný*, Praha, ČS 1962, s. 128.

Toto vidění podstaty poezie a úlohy básníka, stejně jako své básně, ovšem Rimbaud přehodnotil a revidoval ve svých dvou posledních dílech, v *Sezoně v pekle* a v *Illuminacích*. Básnická próza *Sezona v pekle* zřejmě nemůže být Rimbaudovým loučením s poezií, jelikož končí svítáním a pohledem do budoucna, navíc v závěrečném Sbohem básník říká: „...spatřil jsem peklo žen tam dole – a bude mi dovoleno *znáti pravdu tělem a duší*.“<sup>311</sup> V oddílu Alchymie slova básník pečlivě přezkoumává svou poetiku „vidoucího“, kterou nakonec odmítá: „To minulo. Dnes dovedu pozdraviti krásu.“<sup>312</sup>

Rimbaud se osvobozuje od veršované básnické formy a uchyluje se k básni v próze, o čemž svědčí sbírka *Illuminace*, kterou Rimbaud nedokončil, neuzavřel jako celek a v níž potřeba odpoutat se od vládnoucí reality a utéct vrcholí. F. X. Šalda o tom říká: „Vězeň světa a života, zajatec křesťanské a společenské morálky, kterou tolik nenávidí, chce se vylomit ze svého žaláře, neboť ho volá absolutno; a skřeky, které při tom vyrazí, a skřípění zubů, hle, to jsou *Illuminace*.“<sup>313</sup>

Řada čísel z *Illuminací* vycházela postupně od dubna do června roku 1886 v symbolistické revue *La Vogue*, řízené Gustavem Kahnem. V té době byl už Arthur Rimbaud v Africe a o tomto vydání neměl tušení. Titul plánované sbírky měl být údajně podle Verlaina v angličtině „coloured plates“ či „painted plates“, které označují barevné, malované rytiny. Význam tohoto slova ve francouzštině a plánovaný podtitul *Illuminations* však s sebou nese zajímavý dvojsmysl. Jednak označuje zmíněné rytiny, ale také náhlou inspiraci, boží vnuknutí, duševní osvícení, které promění člověka ve vizionáře, či dokonce blouznivce. Titul sbírky napovídá, že v básních vystupuje do popředí jejich vizuální stránka. Ostatně o „iluminací“ se zmiňoval už Charles Baudelaire v *Salonu* z roku 1859: „Chci prozářit věci svým duchem a jejich odlesk promítnout do duše jiných lidí.“<sup>314</sup>

K hlavním tématům *Illuminací* patří obrazné vidiny a vize potopy, dětství, lidstva, dějin, mytologie, měst a metropolí, jak tomu nasvědčují některé tituly: Po potopě, Dětství, Města, Životopisy, Demokracie aj. Nutno dodat, že básně mají podobně jako sny, vidiny či halucinace často natolik fragmentární a iracionální charakter, že jejich obrazy je obtížné rozluštit. Rimbaud se oddává své imaginaci, vyhýbá se popisnosti, vedoucí myšlence, kterou by dál rozváděl. Básník vystupuje ve sbírce také jako mág,

---

<sup>311</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>312</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>313</sup> Šalda, F. X.: Z alchymie moderní poezie, cit. vyd., s. 300.

<sup>314</sup> Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*, Praha, Odeon 1968, s. 392.

jehož hlavním nástrojem jsou vizuální efekty – jejich tajemství zná jedině on: „Já jediný mám klíč k této divoké podívané,“<sup>315</sup> tvrdí v Podívané. Zde a v dalších básních v próze najdeme divadelní scény, estrády, jevištní žerty, mistry kejklíře, komedianty a kašpary, kteří představují další výrazné motivy sbírky, doplňované světelnými efekty, obrazy jiter, třpytů paprsků a záblesků, což se nejvýrazněji prosazuje například v Úsvitu.

K tomu je třeba přiřadit náměty a motivy toulání, putování, útěku a odjezdu, které prostupují v různých podobách řadou čísel celé sbírky, majících často podobu zastavení na cestě. V Děťství se Rimbaud charakterizuje takto: „Jsem tulák...“<sup>316</sup> Nejvýrazněji tato tematika vystupuje v Námořní, Úsvitu, Historickém večeru, Děťství, Tulácích, Pohybu a Odjezdu. V závěru Tuláků o svém dosavadním putování a bloudění světem říká, že „spěchá nalézt místo a formuli“<sup>317</sup>.

Rimbaud v *Illuminacích* nehledá krásná slova, neštítí se kakofonie, toporných, komplikovaných syntaktických vazeb, překotného, rychlého, až uspěchaného rytmu, opakování, zlomů. Ve sbírce se nečekaně setkávají různé tóny, fragmenty textů, které spolu na první pohled vzájemně neladí. Rimbaud dovádí Baudelairovy *correspondances* do nejextrémnějších důsledků. Čtenář je přitom svědkem splynutí skutečnosti a imaginárních výjevů či snových obrazů. Sbíрка sice nemá pevnou strukturu, ale je sjednocena básnickým já: „Jsem docela jinak zasloužilý vynálezce, nežli jsou moji předchůdci; jsem dokonce i hudebníkem, který vynašel cosi jako klíč lásky.“ (Životopisy II)<sup>318</sup>

Pro naše téma je nejdůležitější z *Illuminací* malá báseň v próze Odjezd, se kterou se čtenáři mohli poprvé setkat v revue *La vogue* 13. května 1886. Odjezd se dá považovat za vyvrcholení básní, v nichž se projevuje touha odjet či utéct. Oproti předchozím podobám tzv. *poésie du départ* vyjadřuje naprosto lapidárně a nekompromisně poznání „světa běd“ a ohlašuje *odjezd* už ne jako básnický „útěk“, ale jako jeho realizaci, což vyjadřuje už její dramaticky koncentrovaná a rytmicky výbušná kompozice. Použijeme-li Rimbaudových slov, ohlašuje také „nalezení místa a formule“.

---

<sup>315</sup> Rimbaud, Artur: *Já je někdo jiný*, cit. vyd., s. 95.

<sup>316</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>317</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>318</sup> Tamtéž, s. 96.

Dosti viděno. Vidina se vyskytla ve všech podobách.  
Dosti užito. Povyk měst, večer i za slunečního světla a vždycky.  
Dosti poznáno. Zastávky života. – Ó Hemžení a Vidiny!  
Odjezd za novými dojmy a vzruchy!<sup>319</sup>

V těchto čtyřech formulích, které můžeme také považovat za čtyři volné verše, vrcholí vůle přetřhnout pouta s řádem a tradicemi, které Rimbauda vězní, stejně jako s „básnickou veteší“. Navíc zde Rimbaud stroze, až lakonicky bilancuje, s čím vším chce skoncovat. První tři formule zároveň představují jisté podoby světa, které básník prozkoumával.

Básník vyjadřuje nutnost vydat se k novému a dosud neznámému, kde se nachází *místo pravého života*. Baudelairovský splín a vyzvání na cestu se tu proměňuje v dobyvatelskou touhu. Hledání úsvitu, jitra, „znovunarození“, neustálé dobývání všeho, co je nové a neznámé, bylo ostatně hnací a tvůrčí silou celého Rimbaudova díla. Odtud také pocházejí sny o rajske „svěžesti“ z *Iluminací*, nutnost Potopy, která představuje očistu a obrození.

Skutečné místo, kam básník chce odjet a kam směřuje, není v Odjezdu podstatné. Cílem se mu stává samotný odjezd, žene ho nepotlačitelný, až absolutní imperativ vše opustit. Vyjadřují to anafory *Dosti*, které uvádějí první tři, dá se říci, až magické formule či zaříkávadla. Tyto anafory text rytmitizují a dávají mu orální ráz.

Již jsme se zabývali tím, jaký důraz kladl Rimbaud na vizuální stránku svého poznávání světa. Přitom v první formuli Odjezdu právě on, který toužil stát se vidoucím, chce touto formulí se svými viděními skoncovat, vidoucí básník dává sbohem svým dosavadním vidinám a halucinacím. V *Sezoně v pekle* v oddílu Alchymie slova o tomto vidění světa, o něž opíral své slovesné umění, řekl: „Navykl jsem si prostě halucinaci: viděl jsem zcela jednoduše mešitu místo továrny, bubenickou školu andělů, kolesky na nebeských cestách, salon na dně jezera... Pak jsem vysvětlil svá kouzelná sofismata halucinací slov!“<sup>320</sup>

V Pekelné noci, jiném oddílu *Sezony v pekle*, však už jako by předznamenával své pozdější rázné skoncování s vidinami: „Dost!... Našeptávané bludy, čáry, falešné vůně,

---

<sup>319</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>320</sup> Tamtéž, s. 112.



děťské hudby. (...) Přeludů je bezpočtu.<sup>321</sup> Už zde se objevuje klíčové slovo *Odjezdu dosti* (v obou případech francouzsky *assez!*).

Opíral-li Rimbaud své básnické umění o tzv. halucinace, už tím předznamenával asociativní postupy moderní lyriky, jak je najdeme později například u Apollinaira, surrealistů či českých poetistů atd. Rimbaudovo *dosti* můžeme tedy možná interpretovat jako jeho loučení s poezií. V Alchymii slova citovaná pasáž končí slovy: „Loučil jsem se se světem...“<sup>322</sup>

V druhé formuli je prožitek života vázán na sled fragmentárních obrazů, až záblesků, které se i přes svou pomíjivou povahu nakonec znehybňují a opakují. Město a metropole představuje jedno z velkých témat *Illuminací*. V básni v próze Město se Rimbaud představuje jako „jepicovitý a docela spokojený občan jedné metropole“<sup>323</sup>. Rimbaudova města či metropole jsou spojená s „povykem“ a „hemžením“. Tato města jsou imaginární, existují v záhadné budoucnosti, a přitom tkví v minulosti, vstupují do nich mytologické a legendární přízraky, a tak jsou zároveň nadčasová. Jsou to města rozvrácených struktur, řvoucích a pištících mas, které jsou v neustálém pohybu:

To jsou města! – Křišťálové a dřevěné domky se pohybují po neviditelných kolejích a kladkách. Staré krátery, obehnané měděnými kolosy a palmovníky, ječí melodicky v ohni. – Průvody kouzelných Mab v rusých opálových šatech vystupují z úvalů. A jeleni majíce nohy nahoře ve vodopádu a hloží, sají z Dianiných prsů. Předměstské Bakchantky vzlykají a luna pálí a vyje.<sup>324</sup>

Téma města či metropole se objevuje především ve třech číslech *Illuminací* – Město, Města I, Města II – ale motivy, které se k nim vážou, najdeme v celé řadě dalších čísel, např. Dělníci, Metropolitní, Úsvit. Téma metropole a jejího obyvatele uvedl do moderní poezie Charles Baudelaire ve svých *Květech zla* a prózách. Situace člověka, který se proměňuje v moderním městě v *muže davu* pronásledovaného pocitem bezmoci a ztracenosti, je jedním z pramenů jeho splínu a jeho *vyzvání na cestu*. Druhá Rimbaudova formule rázně vyjadřuje imperativ skoncovat s pocitem a vědomím *jepicovitého občana* metropole a navazuje představu odjezdu do končin, které s tímto

---

<sup>321</sup> Nezval, Vítězslav: *Překlady I*, cit. vyd., s. 235–236.

<sup>322</sup> Tamtéž, s. 244.

<sup>323</sup> Tamtéž, s. 214.

<sup>324</sup> Tamtéž, s. 201.

nemají nic společného. Z Rimbaudova životního osudu víme, že to byl odjezd z Evropy a navíc do exotických zemí.

Třetí formule shrnuje obě předchozí a třetí anafora *dosti* dovršuje vůli se vším skoncovat. Rimbaud poznává, že je třeba dát sbohem skutečnosti, která se kolem něho rozpadá, a tuto roztříštěnou podobu života, kterou je obklopen, odvrhne. Všechnu tuto tříšť, tyto zastávky života už prožil a poznal. Mluví o nich již v *Sezoně v pekle* v Pekelné noci: „Ach toto! Hodiny života se právě zastavily. Nejsem již na světě.“<sup>325</sup> K tomuto konstatování se v Odjezdu pojí exklamace „Ó Hemžení a Vidiny!“, která zřejmě shrnuje první dvě formule a vtěluje je do formule třetí, což je zřejmější ve francouzském originálu než v Nezvalově překladu. Pro slovo vidina Rimbaud používá slovo *vision* a pro slova povyk a hemžení jedno slovo *rumeur*.

Slovesa *vidět*, *užít* a *poznat* určují základní vztah lidské bytosti ke skutečnosti. Člověk vnímá skutečnost nejprve zrakem, tedy smysly, pak ji prožívá – a z obou těchto zkušeností vyplývá její *poznání*. V Rimbaudových prvních třech formulích můžeme tedy vidět jisté stupně lidského poznání skutečnosti, vyjádřené básnicky. A v této gradaci představuje třetí formule syntézu jak lidského poznání, tak samotného světa, zredukovaného na hemžení a vidiny, s nimiž se básník loučí.

Svět a život, po kterém Rimbaud zřejmě touží, není světem rozpadajícím se na jednotlivosti, na zastávky života, světem, v němž vládne chaos a povyk, ale světem a životem celistvým a sjednoceným, a použijeme-li Baudelairových slov, od nichž se tzv. poésie du départ odvíjí, je to svět, v němž vládne *řád a krása*.

Ve čtvrté Rimbaudově formuli začínající slovem odjezd, které se sem vrací jako leitmotiv z titulu, čímž graduje nutnost vše opustit, to Rimbaud ovšem formuluje jako cestu za novými dojmy a vzruchy. Nevyjadřuje tedy přímo onu baudelairovskou formuli, ale v každém případě opakováním slov *dosti* a *odjezd* vyjadřuje definitivnost svého rozhodnutí opustit svět, v němž žije.

Slovesa *vidět*, *užít* a *poznat* používá Rimbaud ve tvaru jejich trpných přičestí a formule tak nabývají neosobní podoby, která vyjadřuje jeho odstup od skutečnosti, s níž se loučí, proti níž se bouří a volá: „Dosti!“ Rimbaud to předznamenává už v *Sezoně v pekle* v části Sbohem:

Vytvořil jsem všecky slavnosti, všecky triumfy, všecka dramata. Pokusil jsem se vynalézt nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči. Domníval jsem se, že nabývám

---

<sup>325</sup> Tamtéž, s. 236.

nadpřirozené moci. Nuže dobrá! Musím pochovat svou obraznost a své vzpomínky! Je pohřbena krásná sláva umělce a vypravěče!<sup>326</sup>

V Odjezdu toto sbohem nabývá podoby krátké výbušné výpovědi. Básníkovo rozhodnutí má naléhavý a neodvolatelný ráz svým kategorickým odmítnutím poznané skutečnosti, vyjádřeném neosobní formou. Básnická výpověď je zbavena popisnosti, lyričnosti, obrazů a metafor, použití neosobní formy navíc dokládá, že podstatou je samotný útěk, tedy *čin*, a ne hledání východiska v básnické vizi jako u Rimbaudových předchůdců. Rozhodnutí odjet je vyjádřeno ve zkratové podobě: bez časového či místního určení – a „mužně tvrdým tónem“<sup>327</sup>.

Básní Odjezd vrcholí tzv. poésie du départ od Goetha, Baudelaira a Mallarméa, ale s tím zásadním rozdílem, že cesta vede *neznámo kam*. Cíl ostatních básníků byl také neurčitý, přece se ale jen vztahoval k explicitním duchovním ideálům, ať už to byla harmonie, volnost, řád nebo krása, mír, rozkoš, libé ráje snění.

Ve *Struktuře moderní lyriky* Hugo Friedrich Rimbaudův postoj definuje takto: „*Neznámo* u Rimbauda zůstává bezobsažným pólem napětí. Básnický pohled proniká záměrně rozpadlou skutečností do prázdného tajemství. (...) Stojíme na prahu, kde začíná moderní básnění, nové zkušenosti, které opotřebovaný materiál světa již nemůže vytvořit, se rodí z chaosu nevědomí.“<sup>328</sup> Dále Friedrich charakterizuje Rimbaudovu nutnost „vymanit se ze skutečnosti“:

Ani on nedokáže přijít na kloub důvodům své vzpoury. Jeho dílo nám však ukazuje, jak souvisí vztah k realitě s vášnivou touhou po *neznámu*. Toto nikoli už nábožensky, filozoficky či mysticky se naplňující *neznámo* je více než u Baudelaira pólem napětí, které zpětně – protože tento pól je prázdný – zrcadlí realitu. Protože realita zjevně nedostačuje transcendenci, byť prázdné, stává se tato vášnivá touha po transcendenci bezúčelným ničením reality. Zničená realita vytváří jen chaotické znaky toho, že realita je nedostatečná a *neznámo* nedosažitelné. Toto lze nazvat dialektikou modernosti. Určuje daleko po Rimbaudovi evropské básnictví a umění. „Obraz je pro mě sumou zničení,“ prohlásí později Pablo Picasso. (Tamtéž, s. 75)

Rimbaud básní Odjezd uskutečnil to, po čem v *Sezoně v pekle* teprve toužil, a sice „býti naprosto moderním“. Odjezd je zbaven jakékoliv popisnosti, lyričnosti,

<sup>326</sup> Rimbaud, Artur: *Já je někdo jiný*, cit. vyd., s. 115.

<sup>327</sup> Šalda, F. X.: Božský rošťák J. A. Rimbaud, cit. vyd., s. 300.

<sup>328</sup> Friedrich, Hugo: *Struktura moderní lyriky*, Brno, Host, 2005, s. 60–61.

básnických obrazů a metafor, či jak to Rimbaud formuloval – halucinací a sofismat. Po *Illuminacích* již nenapsal žádné další básně, a tak můžeme *Odjezd*, byť sbírku neuzavírá, považovat také za jeho loučení s poezií... Předznamenal to už v *Sezoně v pekle* v oddílu *Zlá krev*:

Má denní práce je skončena: odjíždím z Evropy. Mořský vzduch spálí mé plíce, zkažená podnebí mne zahubí. Plavat, válet trávu, lovit a zvláště kouřiti, pít lihové nápoje, silné jako vroucí kov, jak to dělávali ti drazí předkové kolem ohňů. Vráťím se s železnými údy, s temnou kůží, s divokým okem: budou usuzovati podle mé masky, že jsem ze silného kmene.<sup>329</sup>

Víme-li dnes, jak se odvíjel Rimbaudův osud, můžeme báseň *Odjezd* považovat za formulaci jeho neodvolatelného životního rozhodnutí.

---

<sup>329</sup> Rimbaud, Artur: *Já je někdo jiný*, cit. vyd., s. 108.

### 3. Exotické motivy v díle Otokara Březiny

*K plujícím ostrovům širokou brázdou vůně plujem...*

*Plujem a ostrovy plují a nikdy se nepřibližujem...*

Otokar Březina

V české poezii konce 19. století se téma exotiky a téma odjezdu, stejně jako se celá symfonie těchto motivů, nejvýrazněji promítá do díla Otokara Březiny. V tvorbě tohoto symbolistního básníka najdeme v různých obdobích jeho práce stopy či ohlasy autorů, o nichž jsme mluvili výše: nejprve je to Goethe, potom Baudelaire, jehož vliv bude rozhodující, později Mallarmé, a dokonce i Rimbaud. Tito básníci přinášejí pro Březinovo dílo buď podněty inspirativní, nebo je jim Březinovo dílo řadou svých rysů velmi blízké.

Otázkou, nakolik byl Březina ve své rané tvorbě ovlivněn četbou Goethova díla, se zabývá Antonín Veselý ve studii Otokar Březina ve světle díla Goethova. Osudné pro začínajícího básníka bylo seznámení s románem *Viléma Meistera léta učednická*, který vykresluje osud komediantského dítěte Mignon, jejíž píseň se v různých podobách ozývá ve světové literatuře 19. století. Březina převezme Mignonin příběh v arabesce *Malá Elsa*, která časopisecky vyšla roku 1887. Jde o „příběh komediantského dítěte, které místo pochvaly za zachránění tonoucího chlapce je vesnickými ženami zbito a večer při produkci na provaze je v nejnapínavějším okamžiku surovým výkřikem z publika sraženo na dlažbu“.<sup>330</sup>

Autor studie si všímá velmi nápadné shody tématu, popisu a osudu postavy dvanáctileté komediantky. V milostné novele *Protější okno* z roku 1890 však Mignonina píseň o vzdálené zemi štěstí zaznívá ještě přesněji:

V stesku chudé šičky, žijící s ubohým slabomyslným bratrem, která, dítě starých rodičů, vyrostla jako křehký květ v nezdravém ovzduší, nepoznala radostí dětství a v níž touhu po jiném šťastnějším světě probudily teprve knihy. Ohlas polodětské lásky Mignoniny k Vilémovi tušíme tam, kde Klárku zavolá život, kde se jí zdá, že byt' pozdě začíná žítí své dětství, kde se ocitá na

---

<sup>330</sup> Veselý, Antonín: Otokar Březina ve světle díla Goethova, in *Goethův sborník k památce 100. výročí básnickovy smrti*, Praha, Státní nakladatelství 1932, s. 104.

přechodu mezi láskou, která zná jen odříkání, a láskou, která učí rozkoši, opíjí blahem, usmrcuje třeba slasti. – Tato ozvěna Mignoniny písně touhy *Znáš tam onu zem?* je ukazatelem příkrého rozporu vnějšího a vnitřního světa, který pocítil náš básník hned při první srážce obou světů ve svém dětství. Proto se stala také základním motivem Březinova vývoje.<sup>331</sup>

Vidíme, že nostalgie po jiném, šťastnějším světě kdesi v dálce se nachází hned na počátku Březinovy tvorby a bude se dál a hlouběji rozvíjet především po setkání s Baudelairovým dílem v devadesátých letech 19. století. *Květy zla* představovaly pro mladého českého básníka objev a nepochybně patřily k jeho základním inspirativním a tvůrčím impulzům. V Baudelairově dílně se asketický Březina učí být vyznavačem *krávy*. Ve svých dopisech se o francouzském básníkovi zmiňuje jako o *učiteli a mistru*, který mu pomáhá řešit umělecké otázky tvorby básnických obrazů, metafor, rytmu alexandrinu atd., a tak se rodí hlavní představitel českého symbolismu. Pro nás je tento vztah zajímavý v básních, v nichž se objevují exotické motivy a v nichž je reflektována touha po „tajemných dálkách“.

V Březinově díle najdeme motivy, které můžeme klást do souvislosti s tématem odjezdu, jak jsme ho poznali v díle francouzských prokletých básníků. Březina totiž prožívá podobný rozpor jako jeho „předchůdci“, rozpor mezi baudelairovským splínem a ideálem, který ovšem řeší odlišně, jak to dokládá jeho pět básnických sbírek od *Tajemných dalek* (1895).

Nejvýrazněji vystupují motivy odjezdu v Březinově poslední básnické sbírce *Ruce* z roku 1901, v níž dospívá k vědomí, že „dosažení absolutního poznání zákonů světa nezávisí jen na duchovní práci jedinců, nýbrž na činnosti všech lidí, i fyzicky pracujících, kterým byl upírán podíl na duchovním i hmotném bohatství země i účastenství na stavbě dokonalejšího světa“.<sup>332</sup> Lidská pospolitost představuje pro Březinu ideál, za nímž se vydává a který se pokouší dobýt. V jeho verších promlouvá lyrický subjekt v první osobě plurálu, vize kolektivity je tím zesílena, například v básni *Ruce*:

A ruce naše, zapjaté v magický řetěz rukou nečíslných,  
chvějí se proudem bratrské síly, jenž do nich naráží z dalek,  
stále mocnější tlakem věků. (...)

Cítíme, jak řetěz náš, zachycen rukama bytostí vyšších,

<sup>331</sup> Tamtéž, s. 104–106.

<sup>332</sup> Kolektiv autorů: *Lexikon české literatury I*, Praha, Akademie 1985, s. 317.

v nový řetěz se zapíná do všech prostorů hvězdných  
a objímá světy. – A tehdy na otázku bolestnou,  
staletí skrývanou v bázni jako tajemství rodu,  
jež prvorození sdělují prvorozeným, umírajíce,  
uslyšeli jsme kolozpěv vod, hvězd a srdcí a mezi slokami jeho,  
v intervalech kadence melancholické, dithyramb světů za sebou následujících.<sup>333</sup>

Ve sbírce *Ruce* se často opakují motivy moře a ostrova a najdeme zde také řadu exotických motivů, například: „Krutost věků ožívá v krvi: / nebezpečná procitnutí pralesa němého v žáru, kdy stíny se dlouží / v zimních pařenístích tropů.“ (Vedra, tamtéž, s. 179) Nebo: „Gigantská jara věčného tropu!“ (Dithyramb světů, tamtéž, s. 196) Nebo: „Uprostřed černých oceánů zničení / ostrovy mlčenlivé budou naše sny / a loďstva mrtvých, v horká pásma plujících, / na horizontech siných světél uzříme.“ (Stráž nad mrtvými, tamtéž, s. 202)

Báseň Odpovědi je postavena na zvláštní formě dialogu jednoho či dvou mluvčích. Tato „rozprava“ odhaluje všeobecnou a základní problematiku lidského údělu. Text tvoří odpovědi v druhé osobě plurálu, jež objasňují či vyvracejí tvrzení vyřčená v první osobě plurálu, zastupující všeobecně „člověka“, který podává svůj vlastní autoportrét.

Jsme stíženi kletbou: i v letu nejvyšších roztoužení  
tíží země jsme podrobeni, do tmy krve své pohroužení.

„Jste mocni a nesmrtelní; a vaše duše tajuplná  
nese v sobě slunce a jara vinobraní nesčíslná.“

V mlčení kosmu, ve středu hvězd, jež hasnoucí zkrvavěly,  
jak v řetězu strážných ohňů nepřátelských jsme osaměli.

„Tíží vás odění těžkooděnců: v zápolení,  
k vysvobození všech bytostí země jste vyvoleni.“<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> Březina, Otokar: *Básnické spisy*, Akcent, Třebíč 2009, s. 187.

<sup>334</sup> Březina, Otokar: *Básnické spisy*, Praha, II. vydání Spolku výtvarných umělců Mánes 1916, s. 189.

Ve vztahu promluv a odpovědí jsou zaklety fatální paradoxy lidského osudu, který je konfrontován s hlubokou samotou a nespokojeností. Otázky přitom nejsou výslovně kladeny, stejně jako nejde o přímé odpovědi, ale o sled tezí a antitezí, stávajících se současně vnitřním monologem mučivého hledání smyslu lidského osudu, stejně jako zpovědi o touze vymanit se z utrpení, samoty, viny či prokletí a hledání útěchy a východiska.

Už v prvním verši básně se objevuje baudelairovský motiv letu či vzletání, oproti němuž stojí tělo, *fyzis*, hmota představující tíhu, vězení, „odění těžkooděnců“, které brání duchu v rozletu a z něhož se člověk musí vysvobodit. Odtud touha a potřeba přiblížit se něčemu *jinému*. V celé básni je cítit napětí mezi fyzickým a duchovním životem. „Baudelaire i Březina cítí se jako zajatci této země,“<sup>335</sup> píše Felix Vodička ve studii *Francouzské impulzy v české literatuře 19. století*. A dodává, že Březina „se obrací ke svým duševním bratřím spjatým navzájem stejnou touhou“<sup>336</sup>. Utrpení je u Březiny univerzální pro celé lidstvo a pocit „tíže“ není pouze pozemský, rozlévá se do celého vesmíru, do „mlčení kosmu“, a tak osamění člověka nabývá až kosmického rozměru.

Radost je slunce, viděné ve snu: při procitnutí uhasíná;  
bolest má tisíce očí a nikdy docela neusíná...

„S miliony jste v tajemném bratrství spjati  
a jenom v radosti milionů se budete radovati.“

K plujícím ostrovům širokou brázdou vůně plujem...  
Plujem a ostrovy plují a nikdy se nepřibližujem...

„Královské vaše zraky klamem vás obestřely:  
ostrovy v září, jež v duši vám kvetou, před vámi otevřely.“<sup>337</sup>

Podle Březinova přesvědčení může člověka ze samoty vyvést jedině láska. Východisko ze svého utrpení dokáže člověk nalézt pouze v pospolitosti, v níž se skrývá vyšší život, jak to zde dokládají verše o tajemném bratrství. Člověk je v Březinově básni

---

<sup>335</sup> Vodička, Felix: *Francouzské impulzy v české literatuře 19. století*, cit. vyd., s. 18.

<sup>336</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>337</sup> Březina, Otokar: *Básnické spisy*, cit. vyd., s. 189.



představen jako ten, kdo je *vyvolený* – „k vysvobození všech bytostí země jste vyvoleni“ –, ale současně jako ten, kdo své poslání nedokáže na zemi realizovat. *Vyvolený člověk* prahne po jiném světě, po jiných výšinách, jež jsou však mnohem nedostupnější, než jsme viděli u francouzských prokletých básníků: nedokáže se jich dotknout.

Kosmické bratrství se stává jediným vysvobozením z tíživého napětí mezi dvěma protikladnými póly, tezí a antitezí. Březina nevyslovuje přímo nutnost odjet, uniknout, ale především touhu přiblížit se alespoň na okamžik kráse, snu či harmonické pospolitosti. Přes své extatické vzepětí si však uvědomuje své připoutání ke světu, který ho obklopuje – „i v letu nejvyšších roztoužení tíží země jsme podrobeni“ –, naráží na nedostatek lásky, radost je stejně nedosažitelná a pomíjivá jako sen – „radost je slunce viděné ve snu: při procitnutí uhasíná“ –, kdežto bolest, „ta nikdy docela neusíná“. Předposlední dvojverší o plujících ostrovech to dotvrzuje.

Ostrovy se staly v dějinách literatury místem, kam spisovatelé a básníci umísťovali své představy ráje či období zlatého věku, a proměňovaly se v symboly krásy, harmonického či utopického života, naplnění ideálu řádu a pospolitosti. Stačí připomenout Baudelairovy verše z *Exotického parfému*: „Zřím šťastné pobřeží, jež v jasném plameni / monotónního slunce oslněno dřímá; // a ostrov lenivý, kde rodí vlahé klima / podivné stromoví, plody a koření...“<sup>338</sup>

Podobně v Březinových verších nabývají ostrovy až exotického charakteru. Básník se k nim touží přiblížit, ale uvědomuje si zároveň jejich nedosažitelnost. V tomto paradoxu Březina postihuje věčnou, a zároveň nikdy nenaplněnou lidskou touhu po ideálním, nadosobním uspořádání světa, tedy vlastně po světě utopickém.

Ostrov či vysněná země je v Březinově poezii v podstatě symbolem pro lidskou pospolitost. Březina je mnohem důslednější než jeho francouzští předchůdci. Jeho „poésie du départ“ se navíc odlišuje tím, že je v ní přítomno pochybování, kolísání i vědomí, že tato vize může být klamem. To, co básník vidí, má prchavou, pomíjivou podstatu. Jeho sen neustále kolísá mezi ideálem a vědomím jeho utopismu, mezi vizí a klamem: „Královské vaše zraky klamem vás obestřely: / ostrovy v záři, jež v duši vám kvetou, před vámi otevřely.“ V tomto pochybování se jako jediná záchrana jeví bratrství či lidská pospolitost.

---

<sup>338</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poezie nové doby*, cit. vyd., s. 21.

Ještě jednoznačněji je toto pojetí tak specifické pro Březinu vyjádřeno v básni Tichý oceán. Už sám titul zeměpisně odkazuje k oblastem, kde se nacházejí exotické země a ostrovy. Březina si ho zřejmě zvolil, protože představuje vzdálenou a obtížně dosažitelnou část naší planety, kam je možno doplout pouze lodí, a tak se hlavním motivem básně stává plavba a opouštění pevniny.

Hlas našich slavičků v tvém šeru jiskřil se. A poupata  
jak hudba vřela při rozvíjení. Tep srdcí, vesel údery...  
V lanoví zvonil jitřní vítr tvůj a zrcadlená do zlata  
zem táhla kolem nás, jak nábřeží královské nádhery.

Však před námi a nad námi, nad mysteriem hlubin tvých  
oceán tichý světů neviditelných tisíci hořel dráh;  
a stále jemnější, jak vodopádů šum ve sluchu nemocných,  
žal země, navždy ztracené, se slíval v našich myšlenkách.  
(...)

Jak všechno tichne z těchto míst! Po moři němém veslujem,  
slavičí letí v dálce před námi, nad námi výše bez hlasu...  
Však naše zraky odměnou, čím víc se břehů země vzdalujem,  
tím čistěji zří prvotní nádheru její svatou v úžasu.<sup>339</sup>

Téma odjezdu přináší novou problematiku. Březina evokuje vzdalování lodi a její posádky od břehů země na vlnách Tichého oceánu a promlouvá opět v množném čísle. Při tom, jak zemi navždy opouští, vybavují se mu vzpomínky na ni a s rostoucí vzdáleností země nabývá na kráse. Odjezd se v Březinově básni stává prostředkem k uvědomění hodnot pokladů země a života na zemi, až se nakonec promění v touhu po návratu. Motivy moře a oceánu, k nimž se váže ticho, tma a záhada, tvoří protiklad k motivům krásy země: „V tvém šeru“ – „nad mysteriem hlubin tvých / oceán tichý světů neviditelných tisíci hořel dráh“ – „Po moři němém veslujem“.

V básni Tichý oceán je především zdůrazněno ticho, které tam vládne. Oceán zde není symbolem volnosti a svobody jako u Baudelaira: „Vždy, volný člověče, rád moře budeš mít!<sup>340</sup>“ (Člověk a moře) V oceánu se u Březiny zrcadlí spíše strach z nicoty a zvýrazňuje se pouto, které básníka váže k zemi – „žal země, navždy ztracené, se slíval

<sup>339</sup> Březina, Otokar: *Nebezpečí sklizně*, usp. M. Červenka, Praha, ČS 1968, s. 37.

<sup>340</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 48.

v našich myšlenkách“. Březina se zde rozchází s Baudelairem, pro něhož „Oceán konejší žal našich lidských chmur“<sup>341</sup>. (Moesta et errabunda)

Březina v Tichém oceánu nevyzývá k cestě či k odjezdu, k opuštění dosavadního života, ale odhaluje, že bolestná zkušenost odjezdu pomáhá člověku uvědomit si krásu světa, v němž žije. V posledních dvou verších Tichého oceánu se Březina přibližuje ke koncepci moderního umělce, kterou Baudelaire podal ve studii *Umělec, muž světa, muž davu a dítě*. Získat odstup od reality je základním krokem k tomu, aby umělec lépe a jasněji viděl a dobýval skutečnost. Baudelaire přirovnává umělce k rekonvalescentovi, který se po nemoci vrací na svět a vše znovu objevuje, dále k dítěti, které se „zajímá o celý svět; chce vědět, pochopit, zvážit všechno, co se děje na povrchu našeho sféroidu“<sup>342</sup>.

Odjezd tedy Březinovi nepřináší vysvobození z jeho nepřetržitého kladení otázek po smyslu života, naopak ho vede k uvědomění paradoxu, že odjezd tají návrat a naopak. Odjezd není východiskem ani není vysvobozením od „zemské kletby“, ale je proniknutím do kletby jiné, do touhy po návratu. V tomto ohledu se zřejmě Březina dostává při řešení základního sváru splínu a ideálu do jiné polohy než jeho francouzští předchůdci a z osamocení, které únik představuje, se navrací do „mravního prostoru“, kterým jsou pro něho „ostrovy v záři“, symbolizující jeho básnickou vizi lidské pospolitosti.

Lyrika se v druhé polovici 19. století stává nástrojem duševního osamocení, odvratu od života a společnosti, úniku do nitra. (...) Lyrik absolutní osamotňuje a osamostatňuje nejprve báseň od reálného života jevového, tyčí ji proti němu. Vytváří báseň jako nový mravní prostor.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>342</sup> Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*, cit. vyd., s. 592.

<sup>343</sup> Šalda, F. X: *Z alchymie moderní poezie*, cit. vyd., s. 306.

## a. Dědictví exotismu v díle Jakuba Demla

*V duši mé jsou Kolumbovi plavci: Admirále, stále jen moře a moře, a Indie nevidět!*

Jakub Deml

Exotické motivy jsou rozesety také v díle Jakuba Demla (1878–1961), vstupujícího do poezie jako jeden z prvních pokračovatelů Březinova básnického slova. Ač je mu jedním z nejvěrnějších, hlavní osnovné Březinovy básnické výboje jako básník zcela osobitě proměňuje, a tak tvoří neodmyslitelný článek mezi ním a českou moderní poezií, představovanou na jedné straně Vítězslavem Nezvallem, a na straně zcela protikladné Vladimírem Holanem.

Na počátcích své básnické dráhy je Březinou zcela ovlivněn nejen básnicky, ale i životně. Na jeho radu se stává knězem a bude mu celý život nutno řešit svár mezi kněžským povoláním a poezií. Jako básník je nepochybně svázán se symbolismem a jeho dědictví přenáší do dvacátého století, ale zcela osobitě je přetváří. Dokládá to už jeho první básnická sbírka *Notantur Lumina* (1907, přepracovaná pod názvem *První světla*, 1917), a později knihy lyrizovaných próz *Hrad smrti*, *Tanec smrti*, *Miriam a Moji přátelé* (1912–1917).

Paralelně však probíhá vývoj Demlova díla v mnohem těsnějším vztahu s realitou, ať už v její každodenní až banální podobě, od dění v osobním, milostném i rodinném či ve veřejném kulturně-politickém životě, a nabývá tak protikladně „civilnější“ ráz, což dokládají deníky *Rosnička* (1912) či *Domů* (1913), *Pro budoucí poutníky a poutnice* (1913) nebo pozdější periodikum *Šlépěje* (26 svazků, 1917–1941). Demlovo dílo se vyznačuje širokou žánrovou i tvarovou rozmanitostí, vzbuzující dojem roztržitého, která je překlenována tu zjevnou, tu skrytou, ale neustálou a pevnou motivickou vazbou vytvářející architekturu jeho díla, o němž autor neustále od počátku prohlašoval, že po celý život píše „jedinou knihu“.

Demlův vztah k exotismu se zásadně prosazuje v knihách navazujících na symbolismus, zejména v *Mých přátelích* (1913) a v *Miriam* (1916), které Vladimír Binar v doslovu k jejich vydání v roce 1990 nazývá „vzpomínkami na ztracený ráj“<sup>344</sup>.

*Miriam* je souborem malých básní v próze, tvořících proud stylizovaných vztahů k ženě – ženě milence, sestře, matce... Za milovanou bytostí se skrývá několik skutečných postav Demlova života: matka a sestra Matylka, přítelkyně Eliška

<sup>344</sup> Deml, Jakub: *Miriam – Moji přátelé*, Praha, Odeon 1990, s. 218.

Wiesenbergrová a Maria, Matka boží. Tok milostné exaltace působí velmi zaníceně a prolínají se v něm všechny tyto podoby ženství, vytvářející tak obraz „ženy v množném čísle“, a vrcholí splynutím obou bytostí, stejně jako s obklopující přírodní skutečností:

Šťastné chvíle milostné exaltace, jichž je v *Miriam* většina, dovolují básníkovi splývat s rostlinami, vodou, kamením, se všemi podobami jeho přírodního ráje a vytvářet s ním neustále se prolínající jednotu. (...) Deml však putuje se svou vysněnou hrdinkou jen přírodní scenerií, či dokonce exotickými krajinami, idealizace se tedy odehrává mimo svět lidí.<sup>345</sup>

Cizokrajné motivy nejsou pouze dědictvím symbolismu, ale jsou také inspirované mystickou literaturou, o níž se Deml velmi zajímal. V roce 1912 přeložil z němčiny knihu A. K. Emmerichové *Hora proroků*, v níž tato mystička bohatě rozvíjí vegetační obrazy bujné rajske až exotické přírody, nacházející adekvátní odezvu v hojných Váchalových barvených dřevorytech až tropických pralesů či krajin. Vliv této knihy a ostatních knih, které básník překládá, je pro Demlovo dílo zásadní.

K dalším pramenům patří Píseň písní ze Starého zákona, v níž je přirovnávání milenky k přírodním jevům jedním ze základních tvárných postupů. Podobně jako v mystických textech se v *Miriam* motivy tropické fauny a flóry, „květy exotické krásy, sršící všemi barvami“<sup>346</sup>, vyznačují svou bujností. Deml je užívá jako ornamenty mající funkci vyjádřit intenzitu milostné exaltace: „Miriam, zdá se mi, že sedím po způsobu orientálním někde nad řekou Gangem, zastíněn palmou, obklopen nejbujnějším rostlinstvem, nejušlechtlejšími tvory, vůněmi, zpěvy, nebem (...)“<sup>347</sup>

Deml vypráví Miriam sen, v němž putoval po Africe či Indii, líčí rajskou, harmonickou přírodu, v níž lidé a zvířata žijí v souladu s vlídnou, hojnou přírodou. V následující pasáži je patrné, jak se exotický ornament stává symbolem, atalovská krajina nabývá symbolické podoby.

Mléko palem voní, a jako bych slyšel praskati plody z vrcholků kokosovníků, které už nemohly zadržeti svojí sladkosti pod ustavičnými, přímými a silnými pocely slunce.

Papouškové planou červeným, modrým, zeleným a zlatým ohněm ve stínech gigantských lupenů.

---

<sup>345</sup> Tamtéž, 216–217.

<sup>346</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>347</sup> Tamtéž, s. 117.

Rajky proletují prostor mezi dvěma pralesy, oddělenými vodopádem. Veletok řítí se v bezednou propast jako v náruč blaha. Kolibříci dotýkají se v letu mých tváří a mého čela, jako by mi chtěli připomenouti, že vzduch a květiny a stromy a ptáci a já nejsme mrtvi, jak se zdá. Asi na tři míle přede mnou hladina moře se leskne, bílá, jako by se v ní rozpustila všechna boží láska.

Není ohavných zvířat, není dravců, není nic škodlivého nebo špatného na světě: zvířata jsou jen vědomou součástí země a stromů – a člověk jest pánem země a může si ublížit, jen když chce sám.<sup>348</sup>

Demlův exotismus je básnickým snem, útekem od skutečnosti, je zcela protikladný pitoresknímu romantickému exotismu. Stává se naopak „extází ducha a smyslů“, symbolem vnitřní skutečnosti, a tak jeho ornamentální a popisný ráz ustupuje do pozadí a je vyjádřením duchovních hodnot. Exotika představuje ideální prostor – ráj, místo, kde je smrt překonána: „(...) květiny a stromy a ptáci a já nejsme mrtvi, jak se zdá.“ V tomto směru je Deml dědicem baudelairovsko-březinovského exotismu.

V mnoha pasážích s cizokrajnými motivy v *Miriam* rezonuje Baudelairův Exotický parfém, například když Deml spojuje vizi cizí přírody s motivem snu: „To vše viděl jsem očima zavřenýma, leže na svahu jakési hory kdesi za obrátníkem Raka, někde v Africe, anebo v Indii. To vše viděl jsem očima zavřenýma.“<sup>349</sup> Další nepřímá návaznost na Exotický parfém se nabízí v následující pasáži, v níž pohled na tělo milenky vyvolává sen o ostrovech:

Má lyra stůně: na jejích strunách dřímá tisíc kanárků jak o půlnoci, a já se je bojím probudit. Tvá silná sličnost, bělostnost tvého těla a duše tvé omámila je kouzlem noci měsíčné a pohled tvůj strhl je do snů jako jižní vítr nasycený pomeranči, kadidlem a drahým kořením. O čem se jim zdá? O rodných ostrovech.<sup>350</sup>

Motiv bdělého snu se v *Miriam* vrací několikrát, stejně jako motiv zrcadlení a prolínání ženy a krajiny, který hraje zásadní roli v Baudelairově básni Vyzvání na cestu. Nelze tvrdit, že by se Deml nechal přímo inspirovat Baudelairovými exotickými básněmi, ale jistá paralela by se mezi těmito texty dala najít, jak ukazuje následující úryvek z *Miriam*:

---

<sup>348</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>349</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>350</sup> Tamtéž, s. 131.

Sestro, mohl bych se dívati na tebe, ale dívám se do krajiny, protože tvoje krása ve všech věcech se zrcadlí a jest tak veliká, že všechny věci pomáhají držeti ji v tomto čase.

Sestro, pohled', kterak stromy tiše stojí; taková jest jistota mé a tvojí lásky.

Sestro, viz, kterak řeky jsou hladké a jak svítí zlatem západu; v mém a v tvém srdci také není vášně, a touhy naše jsou u cíle.

Sestro, slunce zapadlo za pahorky, a pohled', jak ozářené a prohřáté obláčky se za ním dívají, tam dolů, kam my už nevidíme; tak i já nyní dívám se ti do očí a vidím dobře tvé srdce, protože tě miluji zvysooka.

Sestro, život můj půjde za tebou jak obláček na druhou stranu světa.<sup>351</sup>

Motiv západu slunce, apostrofa sestry a výrazy „pohled“ či „viz“, tedy proměna snu ve vizi, jsou velmi blízké Baudelairově básni. Deml také oslovuje milovanou ženu „sestro“. V *Miriam* se však vytrácí jakákoliv ambivalence, protiklad splínu a ideálu, dochází ke splynutí obou bytostí, žena neskrývá nic „zlého a proradného“. Ona ideální exotická země také není Demlovi úplně cizí, naopak, podobně jako u romantiků či u Baudelaira je odkaz na východní, exotický svět návratem ke kořenům, k „rodným ostrovům“: „A mně zdálo se, že kdesi v cizině, kde mne nikdo neznal, potkal jsem dítě, které se proti mně rozběhlo, s ručkama napřaženými a volajíc: Bratříčku! Vyzdvihl jsem je od země – a potom jsme se už neopustili.“<sup>352</sup>

Demlova exotická krajina ztělesňuje původní ráj, zemi, v níž jako ve Vyzvání na cestu vládne „řád, krása, mír a rozkoš“, tak zde vše ovládá *síla, řád a dobrota*. Tyto hodnoty symbolicky ztělesňují orlové ve stejnojmenné povídce z *Mého očištění*.

Z jejich velikosti, z jejich letu a z jejich zraků především vyrozuměl jsem toto: Jsme *síla, řád a dobrota*. A v tomtéž okamžiku (byl jsem dotknut jiným světlem?), stalo se, čeho bych se byl nikterak nenadál: pojednou, jako když meč srdce pronikne, *zalekla mne myšlenka, že by mne tu mohli nechati!* A to byl život smrti mé.<sup>353</sup>

Oxymóron „život smrti mé“ zakotvuje vypravěč do svého rodného kraje, který vyklidila smrt, přesto však, jak dokládá *Miriam*: „Láska pro Demla dokáže proměnit zmrtvělou totalitu lidského světa v její metamorfózu, v říši, kde vládne *síla, řád a dobrota*.“<sup>354</sup> Tato neustálá bipolárnost života a smrti, exotiky a domova, je dalším

---

<sup>351</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>352</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>353</sup> Deml, Jakub: *Pozdrav Tasova*, Brno, Host 2013, s. 59.

<sup>354</sup> Deml, Jakub: *Miriam – Moji přátelé*, cit. vyd., s. 214.

motivem spojujícím Demla s Baudelairem. Pro českého básníka je však láska jedním z nejvyšších ideálů. V *Miriam* se také objevuje motiv letu a ptáků. Vypravěč se ve snu proměňuje v albatrosa, který však již není postižený jako baudelairovský Básník, nepronásleduje ho stejná kletba:

A večer o tobě sním, sestřičko, jsa jako albatros, jenž unavil se celodenním letem nad vlnami svítícími a bleskotavými, v noci však usedá na lodní stožár či na osamělou výspu skalní, z moře čnějící k velikým hvězdám. K tobě, Miriam, zalétám v duchu po svých pracech, abych si poodpočal k novým strastem. A jsem jako plavec, vyslaný svým géniem a královskou vládou objevit nových zemí – a tak dlouho jsem jel po velikém moři neznámém, dlouho jsem jel, mnoho měsíců jsem bloudil a jel, v nocích a vichřicích a v úzkostech a se vzbouřenými plavci – až konečně jsme přistáli v tichounké zátoce pod bělostným, svítícím, vysokým břehem, jež jsem nazval mysem Dobré naděje, poněvadž tam jsme si odpočinuli, a bylo tam jako v ráji, a bylo to v tvém srdci.<sup>355</sup>

Exotika a cizí realita hraje v *Miriam* zásadní roli, jak píše Vladimír Binar v knize o Jakubu Demlovi *Čin a slovo*: „Vrcholná vyznání citu k milované bytosti však Deml už klade do úst Cizinci, tedy tomu, kdo zde ‚není doma‘.“<sup>356</sup> Postava Cizince na konci *Miriam* vyslovuje nejsmyslnější vyznání lásky, které vypravěč nemůže sám vyslovit.

Další exotické motivy najdeme ve sbírce malých básních v próze *Moji přátelé*, knize apostrof květin. Básník v ní vede dialog s květinami, které personifikuje, proměňuje je v lidské bytosti-přátele, a tak ztělesňují překonání bipolarnosti „života smrti mé“. Deml nachází v rostlinné říši jinou variantu baudelairovských *correspondances*: v „chrámu přírody“ buduje svůj svět „míru, řádu a rozkoše“, svou představu ráje, neviditelného snu o lidské pospolitosti. Svými apostrofami květin uvádí Deml do české poezie poprvé asociativní metodu, na jejímž základě vytváří metamorfózy rostlin, jak to objasňuje Vladimír Binar v knize *Čin a slovo*:

Tato transfigurace – halucinace nebo sen – je vytvářena buď na základě metaforického, opírá-li se o vzhled či o podobu květiny (Zvonek, Kopretina atd.), nebo metonymickým, ustupuje-li tvářnost rostlin do pozadí, či dokonce zcela mizí, a východiskem metamorfóz jsou tu zjevnější, jinde tajemnější souvislosti, často ovšem Demlem v jiných textech prozrazované

---

<sup>355</sup> Tamtéž, s. 96–97.

<sup>356</sup> Binar, Vladimír: *Čin a slovo*, Praha, Triáda 2010, s. 71.



(Čekanka, Čičorečka, Fiala noční atd.). Tyto dva principy se ovšem často kříží, prostupují, doplňované navíc transfiguracemi na podstatě eufonie (Rozmarýn atd.)<sup>357</sup>

Jedná se o rostliny většinou české, ale také o exotické jako například: „*VANILKO*, zůstati bez někoho v cizině je méně strašné než zůstati bez něho v domově?“<sup>358</sup> Díky asociativní metodě Deml spojuje domácí květiny s tropickou či orientální exotikou: „*JITROCELI*, nebývá ti smutno o polednách tam nahoře v tvém minaretě?“<sup>359</sup> Jako další příklad nám může posloužit *Vlčí mák*, nabízející spojitost s Rimbaudovou Alchymii slova:

*VLČÍ MÁKU*, vidím město orientální, jest obklíčeno vysokou zdí. Slunce v plném květu na nebi i na zemi. Podél městských hradeb – vid', kosti vybělené sluncem svaté jsou? – jde dívka, ruce napřažené, obličej obrácený k nebi.<sup>360</sup>

Exotika je v Demlových malých básních v próze také symbolem volnosti, svobody a otevřeného prostoru. V následující pasáži z Mých přátel může doznívat jako Baudelairovo dědictví poezie odjezdu:

*PALMO*, žalářem je tvůj skleník; prchni, prchni do zemí, které tebe zasluhují!

*PALMA*:

Jenom kdo svou volnost tlumí,  
hymnům našim porozumí.<sup>361</sup>

Demlovu nespoutanou obraznost čerpající z celé rozmanitosti světa jak skutečného, tak snového, charakterizuje Vladimír Binar, přičemž uvádí exotiku jako jeho nedílnou součást a upozorňuje na různé vlivy působící na jeho imaginaci:

Tato svoboda mu umožňuje evokovat obrazy Ráje, exotických krajín, na jejichž tvar mají nepochybně vliv jeho překlady (např. A. K. Emmerichová: Hora proroků), nebo se obrozovat z mystiky, mariánského kultu, scholastiky, z mýtů, Písně písni, může vytvářet složité

---

<sup>357</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>358</sup> Deml, Jakub: *Miriam – Moji přátelé*, cit. vyd., s. 167.

<sup>359</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>360</sup> Tamtéž, s. 169.

<sup>361</sup> Tamtéž, s. 180.

girlandy metafor, dávající myslet na arcimboldovské obrazy i na Vítězslava Nezvala a surrealisty.<sup>362</sup>

Vedle těchto lyrizovaných próz svázaných se symbolismem se Demlovo dílo současně váže ke skutečnosti, jak svědčí jeho deníky, *Šlépěje* či próza *V Zabajkalí – Ze zápisů neznámého* (1912). Tato kniha s exotickým názvem je složitě sestavena z různých předmluv, poznámek vydavatele, jímž je anglický cestovatel, komentářů týkajících se „nalezeného rukopisu“. Jedná se o fragmentární deníkové záznamy, útržky rukopisu jistého ruského vojáka, které byly přeloženy z ruštiny do angličtiny a poté do češtiny. Vojákem je ovšem ve skutečnosti Demlův otec. Jeho životní příběh v moravském městečku Tasově a jeho zápisky jsou přeneseny ve fiktivním deníku na rusko-japonské bojiště a do Japonska. Zabajkalí slouží jako cizokrajná kulisa pro pravdivá, jasně rozpoznatelná dění v básníkově rodném kraji v dobách otcova mládí. Tasov lze také v tomto zdánlivě fiktivním příběhu zcela jednoznačně rozeznat, navíc Deml později tyto zápisky cituje v jejich autentické podobě v rodinné kronice *Mohyla* (1926).

Záměnou skutečných zemí, míst a krajin, tedy hrou s časoprostorem Deml navazuje na tradici českého exotismu 19. století. Přesouvá otcův příběh z rodinných důvodů do míst, která jsou exotická. Demlovo převedení otcových zápisů do cizokrajného prostředí *V Zabajkalí* můžeme považovat spíše za básníkovu snahu o zastření autenticity otcových zápisů a za poetickou hru, jak konstatuje rovněž Zdeněk Hrbata ve studii *Exotické místo*:

Ukazuje se tak, že exotická funkce není časoprostoru inherentní, protože ji podmiňuje daný zorný úhel nebo daná pozice, a to jak vypravěčova, tak i čtenářova. Mluvíme-li o exotismu, změnou tohoto úhlu může být též text „snížen“ na úroveň více či méně kuriózního dokumentu. – To jsou paradoxy exotismu v Demlově textu, využívajícího ironie, posunů hledisek, ale i poetické nostalgie, jež zhodnocuje vzpomínku i s jejími časoprostorovými reáliemi, přestože jsou tyto reálie opracovávány a vlastně významově deformovány ve prospěch reprezentace „neznámé“ Moravy.<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> Binar, Vladimír: *Čin a slovo*, cit. vyd., s. 70.

<sup>363</sup> Hrbata, Zdeněk: *Exotické místo*, in *Na cestě ke smyslu, Poetika literárního díla 20. století*, cit. vyd., s. 490.

Exotika se v Demlově díle objevuje také ve formě dobových narážek, zejména pokud se jedná o zmínky o Tahiti. Najdeme je v jeho knihách z 20. a 30. let, kdy se v Čechách stal tichomořský ostrov aktuálním tématem, o němž Jan Havlasa a A. V. Novák přednášeli a psali v mnoha novinových článcích a knihách. Vladimír Ustohal v knize *Češi na Tahiti a Markézách* uvádí: „Lze tedy doložit jména celkem 113 osob, které v letech 1923–1938 přijely na Tahiti jako občané Československé republiky.“<sup>364</sup> Jakub Deml však mezi nimi nebyl.

Jednu ze zmínek o Tahiti, které se vyskytují v Demlově díle, najdeme v prvním vydání šlépějovité *Tepny* (1926), kterou básník již podruhé v této podobě nevydal. Jde o vyjádření touhy prchnout mimo tehdejší Československou republiku. Demlovo zvolání má trochu podobu nadsázky, přestože je motivováno skutečnou nespokojeností s tehdejší společenskou a politickou situací země:

Přece však toužím po hlubších vodách, které jsou záhadnější, a kdybych nebyl Čechem, tj. kdybych byl milionářem, tj. kdybych nebyl českým spisovatelem, ani přítel Hýsek a dr. Arne Novák by mne v Čechách neudrželi: nejbližším aeroplánem bych odletěl aspoň na Kanárské ostrovy, když ne rovnou na Tahiti.<sup>365</sup>

V tomto kontextu využívá Deml „Tahiti“ jako obvyklé klišé představující ideální místo protikladné situaci v domácím prostředí. Mění se ze symbolu do nové podoby „znaku“, stále však ztělesňuje vzpouru proti společnosti, jak tomu bylo u prokletých básníků. V *Rodném kraji* (1936) najdeme další podobnou narážku, tichomořský ostrov zde vystupuje se svými stereotypními atributy:

Tak je tomu i u lidí, ať si to vědí, či nevědí. Možná, že Bůh se obával, aby všichni lidé a všechna zvířata a vůbec všichni tvorové nenahrnuli se na jedno jediné místo a všechna ostatní země zůstala by prázdná. Proto Eskymák mele svůj lišejník, zapíjí jej velrybím tukem, prohání se po ledě a sněhu se svými soby a psy a ve svých polárních nocích, které neberou konce a v medvědí kůži pod mohylou z ledu v čoudu kahance při své ženě a při svých namaštěných dětech není o nic méně šťasten než jeho lidský bratr pod palmami ve věčném jaru a létu na Tahiti.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Ustohal, Vladimír: *Češi na Tahiti a Markézách*, Brno, Akademické nakladatelství CERM 2005, s. 79.

<sup>365</sup> Deml, Jakub: *Tepna*, Vydala Pavla Kytlicová v Tasově 1926, s. 214.

<sup>366</sup> Deml, Jakub: *Rodný kraj*, Vydala Pavla Kytlicová v Tasově 1936, s. 32.

Demlova exotika má rozmanitou podobu: od ornamentu po symbol v *Miriam* a *Mých přátelích*, přes dědictví české literatury 19. století v *Zabalkalí*, až po zcela konkrétní narážku, tedy jasné vytržení z dobového kontextu v *Tepně* a *Rodném kraji*. Toto užití exotického klišé jako „znaku“ bude příznačné pro českou básnickou avantgardu, zprvu zejména u poetistů. Potřeba navázat vztah se skutečností, s konkrétnem bude však postupně později převyšovat nad těmito „signály“, jak dokládá Bieblova poezie. Jakých podob a proměn bude exotismus nabývat v dalším průběhu 20. století naznačuje už jeho podoba a variace u Jakuba Demla.

V druhé polovině 19. století se exotismus stal především vnitřním zážitkem básníků, jejich vnitřní zkušeností, a proto odjezd pro Baudelaira, Mallarméa, Rimbauda i Březinu a Demla nepředstavoval konkrétní výraz jejich touhy po hledání a nalezení exotických míst a krajin, ale možnost, jak vyjádřit svůj životní i básnický vzdor proti skličující skutečnosti, která je obklopuje. Jejich tzv. *poésie du départ* svými exotickými motivy dramatizuje lidskou potřebu proměňovat skutečnost, dávat jí nový řád, a vyjadřuje také touhu po nekonečnu a absolutnu, což tito básníci nakonec nalézali v poezii. Jestliže Rimbaud si „posadil na klín Krásu a urážel ji“, tedy vzdal se poezie, a na rozdíl od nich svůj odjezd uskutečnil, jeho životní osud v exotické Africe jejich způsob hledání a nacházení východiska jen potvrzuje. Nutnost realizace útěku z nesnesitelné společnosti a naléhavá potřeba „stát se divochem“ je výstižně zdůrazněna Mariem de Micheli v *Uměleckých avantgardách dvacátého století*: „Ale to, co dosud v těchto letech bylo lyrickým výronem citů nebo hořkým konstatováním, stane se v akutnějším období krize reálným rozhodnutím, gestem, činem. Poetika úniku se dost brzy promění v *praxi* úniku. Případ Rimbaudův je nejtypičtější.“<sup>367</sup>

Na konci 19. století malíř Paul Gauguin důsledně uskuteční *program* „*poésie du départ*“. Na rozdíl od Rimbauda jeho vycestování do exotické země nebude znamenat skoncování s uměním. Naopak teprve pobytem na Tahiti „dozraje“ jeho umělecká reflexe spolu s jeho výtvarným dílem. Autentické poznání exotického místa a kultury se stane na přelomu století pramenem moderní estetiky, což bude příznačné také pro básníka Victora Segalena, navazujícího na Gauguinův odkaz. Ve 20. století se zrodí tzv. primitivismus, který bude hledáním nové inspirace v umění a slovesnosti afrických, oceánských či amerických civilizací, a s ním přesvědčení, že mimoevropské civilizace mají schopnost přinést řešení evropské duchovní a umělecké krize.

---

<sup>367</sup> Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha, SNKLU 1964, s. 43.

#### IV. Nové pojetí exotismu: autentické hledání jinakosti

Někteří básníci a umělci přelomu 19. a 20. století pociťovali vyčerpanost evropské kultury ve všech směrech současného umění a literatury. Vyvrcholením vzpoury proti tomuto stavu bylo odmítnutí řecko-římské tradice mimesis a hledání nové inspirace v umění a slovesnosti afrických, oceánských či amerických civilizací. V 19. století pod vlivem pozitivismu a evolučních teorií (Darwin) představují tzv. přírodní národy jeden „článek“, jednu etapu lidského vývoje, která se zastavila v čase.

V umění a literatuře *divoch* postupně zosobňuje „dětství“ lidstva, přináší s sebou zapomenuté archetypy, něco z pradávnej minulosti a umožňuje modernímu člověku Evropy odhalit, co v něm bylo hluboce a temně zakořeněno. Divoch se stane příkladem bytosti nabitě energií, stavěné do protikladu k vyčerpanému Evropanovi a vymykající se historickému času. Moderní člověk je naopak zavalen dějinami a tradicemi, ztrácí schopnost reagovat „spontánně“, intuitivně, být vstřícný, otevřený okolnímu světu. Ve spojení s tímto pojetím divocha nabývá exotismus funkce negace něčeho známého, blízkého a stává se podnětem „obrození“ moderního člověka a umění. Jakožto zeměpisný, duchovní či kulturní protiklad takto vnímaný a přijatý exotismus probouzí v „civilizovaném“ člověku skryté „divošství“.

Sen, mýty a magie tvoří duchovní pilíře života a kultury většiny přírodních národů. Hrají klíčovou roli v každodenním životním dění původních oceánských, afrických a amerických společností. Jejich život řídí nejen základní lidské potřeby, ale také intuice a iracionalita, jak to dokládají kosmogonické mýty, vyprávějící původ a stvoření světa a člověka. Přestože v mýtech vystupují nadpřirozené bytosti a jevy, jsou považovány za zcela pravdivé, neboť jsou samozřejmou součástí životní skutečnosti.

Na přelomu 19. a 20. století převládá v Evropě pocit, že logika a rozum ztratily schopnost orientovat se v duchovním i fyzickém bytí člověka, uchopit ho či vysvětlit v jeho celistvosti. Umění a mytologie přírodních národů ukázaly, že není možné pominout úlohu a hodnotu snu, intuice, citlivosti, či dokonce iracionálního vnímání, protože jsou nedílně spjaty s řádem lidského bytí. Příroda sama není chaos, například symetrie je její samozřejmou součástí. Umění přírodních národů přijímá nejen její neustálou proměnlivost, ale zároveň její odvěký řád. Má schopnost reflektovat a

ztvárňovat jak přírodní útvary v jejich bohaté rozmanitosti a vztahy mezi nimi v celé tvarové či barevné přirozenosti, tak samo životní dění. Do této tvorby se zcela přirozeně promítá kosmogonická a mytologická geneze. Odhaluje tak neobvyklé, dosud neviděné spojení přírodních prvků a útvarů, podněcuje nový způsob myšlení, jehož podstatou je princip asociace probouzející nové představy a emoce. Odtud vyplývá, že tvůrčí práce se má stát dialogem mezi *chaosem* a *řádem*. Tato opozita jsou ovšem znaky samotného života.

Tento podnět k odvratu od nánosů kulturního vývoje, hledání nové „čistoty“ se stává zásadním estetickým přínosem pro umění přelomu století. Od Baudelaira po Apollinaira mluví básníci o tzv. „poésie pure“, Paul Gauguin o „peinture pure“ atd. Hugo Friedrich vysvětluje na příkladě poezie Stéphana Mallarméa, od čeho je *čisté umění* oproštěné:

Pokud Mallarmé nějakou věc nazývá čistou, má na mysli její bytostnou čistotu, její oproštěnost od rušivých příměrů. (...) Všechny ostatní znaky moderní lyriky se scházejí v tomto pojmu, jak jej používal Mallarmé a jak jej předal následující době: rezignovat na všední zkušenosti, na naučitelné a jinak účelové obsahy, na praktické pravdy, na pocity každého, na „opilost srdce“. Tím, že rezignujeme na takové elementy, otevře se básnictví jazykové magii.<sup>368</sup>

Oceánské umělecké předměty neztvárňují vnější podobnost. Realita je svobodně přetvářena a podřízena umělcovu pojetí, vidění, záměru a vlastním pravidlům jeho způsobu tvorby. Dílo zachycuje skrytou skutečnost, *koncept* více než *percept*, a základním formálním prostředkem je tvarová jednoduchost spojená v některých případech s ornamentálností. Tristan Tzara to vystihl ve své přednášce na konferenci o negerském umění 18. října 1956:

Umění Oceánie je ovládáno zvláštním pocitem nadlidskosti, fantastičnosti a nadpřirozenosti (...). Jestli africké umění ovlivnilo zejména kubismus, který je ve své podstatě plastický, není to vůbec náhoda, že oceánské umění mysteriem, jímž se obklopuje, a zvláštností svého mytického výrazu, ovlivnilo surrealismus, jehož hlavním cílem bylo zdůraznit fantastickou podstatu každodenního života. (...) V oceánském sochařství není žádný popis: jedině posvátná strnulost, symbol nebo narážka na mýty zakotvené v hlubinách času.<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> Friedrich, Hugo: *Struktura moderní lyriky*, cit vyd., s. 136.

<sup>369</sup> „En Océanie, l'art est dominé par un sentiment étrange du surhumain, du fantastique et du merveilleux (...). Ce n'est pas par hasard que, si l'art africain a surtout eu une répercussion sur le cubisme

S těmito kulturami a civilizacemi se umělci přelomu století seznamovali díky rodící se etnologii a etnografii, vědeckým, odborným studiím a knihám, které postupně začaly vycházet. Jejich zájem o neevropské národy se stal autentickým a proměňuje se v touhu poznat jejich skutečné reálie a kulturu zevnitř. Na přelomu století se rodí tzv. primitivismus, tedy přesvědčení, vycházející z premisy, že mimoevropské civilizace mají moc a schopnost přinést řešení evropské duchovní a umělecké krize. Počátek tohoto primitivismu, který se bude dále rozvíjet v literatuře a výtvarném umění 20. století, můžeme najít v obrazech a literárním díle Paula Gauguina.

---

essentiellement plastique, l'art océanien, à cause du mystère même dont il s'entoure et l'étrangeté de son expression mythique, a influencé le surréalisme dont le principal objectif a été de mettre en valeur les fondements fantastiques de la vie quotidienne. (...) Rien de descriptif dans la statuaire de l'Océanie: tout y est hiératisme, symbole ou allusion à des mythes enfoncés dans l'épaisseur du temps.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes IV*, Paris, Flammarion 1980, s. 654.

## 1. Exotismus v literárním a výtvarném díle Paula Gauguina

Malíř Paul Gauguin (1848–1903) byl neodbytně posedlý nutností vlastní obnovy. Toužil ji najít v tzv. divošství, které podle jeho názoru Evropa na konci 19. století postrádala. Vyrovnával se přitom s vlastní kulturní identitou, máje z matčiny strany jihoamerické kořeny<sup>370</sup>, a přímo opovrhoval pozitivizmem, realismem a impresionismem.

Paul Gauguin, daleko věhlasnější jako jeden z největších z moderních malířů než jako spisovatel, zanechal poměrně rozsáhlé literární dílo, pro něž by bylo vhodné motto Mallarméovo zvolání z básně *Mořský vánek*: „Pryč odsud! Utéct!“ Gauguin současně svým životem a uměleckým dílem jako by důsledně naplňoval Rimbaudovy „magické formule“ malé básně v próze *Odjezd*. Exotismus představoval pro Gauguina „ztrátu“ civilizovanosti, vedoucí však k obrodě jeho osobnosti a umění. Našel v něm jednotu vlastních protikladů a rozporů. Navíc ho přivedl k řešení otázek estetických a ontologických. Na tropických ostrovech, nejprve na Martiniku, definitivně pak v Polynésii, dospěl k vrcholu nejen své umělecké seberealizace, ale našel tam současně své ztracené „divošství“.

Za Gauguinovým „útěkem“ z pařížského uměleckého centra do Oceánie se na rozdíl od Rimbaudova „odjezdu“ nepochybně skrývá spíše výsledek malířova uměleckého hledání než řešení životní situace. V roce 1888 píše příteli Emilu Bernardovi: „Jsem částečně téhož názoru jako Vincent, že budoucnost patří malířům tropů, které dosud nikdo nenamaloval, a potřebujeme je (nové motivy pro hloupé kupující obecnost).“<sup>371</sup> Gauguinovým prvotním cílem byl Madagaskar, ale jak píše Odilonu Redonovi v září 1890: „Madagaskar se příliš podobá civilizovanému světu, odjedu na Tahiti a doufám, že tam dožiji svůj život. Soudím, že mé umění, které máte

---

<sup>370</sup> První exotická díla Gauguin poznal jako dítě během pobytu v Peru. V *Před a po* zmiňuje nezapomenutelný dojem, který na něho udělaly keramické nádoby, vázy, zlaté šperky Inků a Májů. Jihoamerické umělecké předměty byly prvním příkladem, jak zjednodušit či schematizovat lidskou tvář, například nakreslením očí a úst ve tvaru mandlí.

<sup>371</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, Přel. J. R. Marek, Anna Fárová a Jaroslav Masák, Praha, SNKLHU 1959, s. 208.



tak rád, je dosud jen semínko, že ho tam vypěstuji v původním a přírodním prostředí jen pro sebe samotného.<sup>372</sup>

Gauguin před svým odjezdem o Tahiti téměř nic nevěděl, natož aby znal polynéské umění. Na Světové výstavě v Paříži v roce 1889 ho však fascinovala její součást, tzv. Koloniální výstava, vůbec první v dějinách Francie, kde byly pavilony s chýšemi, domky, dokonce i chrámy z francouzských kolonií od Afriky, Indonésie až k Polynésii aj. Jejich obyvatelé tam předváděli svůj tradiční způsob života: přípravu jídel, užitková i umělecká řemesla a ukázky ze své kultury, například v javánském pavilonu se tančily tradiční tance.

V dubnu 1888 Gauguinův přítel van Gogh píše své sestře o polynéských ženách a tropických krajinách, které poznal při četbě *Manželství Lotiho* Pierra Lotiho, jako o možném inspiračním zdroji: „Dokážu si dokonale představit, že by současný malíř namaloval to, co je zobrazované v knize Pierra Lotiho, v níž je popsána tahitská příroda. Tu knihu ti vřele doporučuji.“<sup>373</sup> Van Gogh si také jako první spojil Gauguinovy obrazy žen a přírody Martiniku s knihou Pierra Lotiho, kterou právě přečetl. V květnu 1888 o tom Bernardovi píše:

Četl jsem nedávno knihu o ostrovech Markézách; nebyla ani krásná, ani dobře napsaná, ale byla otřesná v líčení toho, jak byl vyhlazen celý kmen domorodců, lidojedů (...). Tetované rasy, černoši, Indiáni, všechno, všechno, ale všechno mizí nebo hyne. Kdy konečně zúctují s těmi odpornými bělochy, s jejich kořalkou, s jejich peněženkou a s jejich syfilidou? S těmi odpornými bělochy, s jejich přetvářkou, s jejich chamtivostí a s jejich sterilitou? Ti divoši byli tak něžní a láskyplní! Máš zatraceně pravdu, že myslíš na Gauguina. Jeho černošky jsou vznešené a poetické a všechno, co jeho ruka zplodí, je něžné, úchvatné a podivuhodné.<sup>374</sup>

Popud k odjezdu za „novými dojmy a vzruchy“ v Oceánii tedy dal Gauguinovi van Gogh a s knihou Pierra Lotiho ho seznámil Emile Bernard. Spolu s ní malíři daroval i oficiálního průvodce po koloniálních pavilonech na Světové výstavě. V něm je Tahiti představeno se všemi svými vábivými atributy „nepoznaných rájů v Oceánii“ a díky praktickým informacím o jeho historii a současnosti je tato prezentace vcelku

---

<sup>372</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, Přel. Vladimír Binar, Praha, Vyšehrad 1983, s. 25–26.

<sup>373</sup> „Je puis très bien me figurer qu'un peintre d'aujourd'hui fasse quelque chose comme ce que l'on trouve dépeint dans le livre de Pierre Loti, où la nature d'Otahiti est décrite. Un livre que je te recommande fortement.“ Citováno in Cachin, Françoise: *Gauguin*, Paris, Le Livre de poche 1968, s. 123.

<sup>374</sup> Van Gogh, Vincent: *Dopisy*, Prahy, SNKLHU 1955, s. 647.

spolehlivá. Autoři průvodce se přitom snažili nalákat další „nové kolonisty“ tvrzením, že se na ostrově dají celkem snadno a rychle vydělat peníze a že náklady na běžný život jsou velmi nízké. Tento argument Gauguina definitivně přesvědčil. Malíř nakonec odjel s jasným záměrem či představou založit tzv. Tropický ateliér, a tak si posléze v Paříži zaručit úspěch.

Přestože první impulz vydat se na Tahiti pochází z románu *Manželství Lotiho*, v němž se soustřeďuje tradiční až stereotypní rajský obraz Tahiti, Gauguin svým životem a dílem předjímá zcela nové pojetí exotismu. Pro malíře je příznačný návrat do dětství, do vlastní minulosti, stejně jako zkouška schopnosti člověka střetnout se sám se sebou a s tzv. „rozmanitostí“, jak to Victor Segalen nazve v *Essai sur l'exotisme* (1904–1918, Esej o exotismu). Gauguin se na rozdíl od Pierra Lotiho hluboce zajímal o tahitskou a markézskou kulturu, ať mytologickou či současnou, ale zachovával si přitom „odstup“, vědomí své „jinakosti“.

Vymyká se zcela tradičnímu exotismu, kdy záliba v cizokrajnosti vedla pouze k poznání a obohacování sebe sama, zatímco pravá povaha, originalita a hodnota „cizího“ byla systematicky ignorována nebo potlačována. Studoval polynéské mýty a uplatňoval je ve své malířské i literární tvorbě, stejně jako se bytostně angažoval proti pokračující kolonizační destrukci původní kultury a životních zvyků a práv obyvatel. Gauguin se pokoušel zasahovat do soudobého života svými novinovými články, peticemi a dopisy francouzským úředníkům.

Nakolik bylo pro Gauguina umělecké hledání a uskutečnění malířských vizí podstatou jeho bytosti a neodbytnou nutností, dokládá jeho osobní životní příběh. Malíř opustil zaměstnání, rodinu, domov a nakonec přátele a Evropu, což neprožíval snadno, naopak tragicky, a vydal se na Tahiti.<sup>375</sup> „Životem v úplné odloučenosti“, jak později bilancuje v dopise z Markéz Andrému Fontainasovi v roce 1902, toužil nalézt nové malířské postupy. Jeho usilovné hledání se odráží v jeho výtvarném díle a paralelně v nepříliš známém, avšak významném literárním díle, které tvoří vzpomínkové knihy, eseje, deníkové záznamy, pamflety, zápisky a rozsáhlá korespondence.

Z Gauguinova slovesného díla je nejen zřejmé, že jeho osobnost je prostoupena protiklady, ale zároveň tyto texty odhalují, že malíř ustavičně podobné rozpory či střety vyhledával, že jeho společenský postoj a jednání vytvářely neustále identitu bipolárních

---

<sup>375</sup> Na ostrově Tahiti se Gauguin poprvé vylodil 9. června 1891 a zůstal tam do roku 1893, kdy se vrátil do Paříže. V roce 1895 se rozhodl znovu odjet na Tahiti. V roce 1901 odtamtud odplul na Markézy, kde nakonec 8. května 1903 zemřel.

protikladů, kterou bychom mohli nazvat „životním oxymórem“. Gauguinovo literární dílo představuje vzácný dokument a klíč k jeho výtvarnému umění a tahitským obrazům. Malíř zaznamenává své úvahy o umění a současných umělcích, odhaluje vznik svých tahitských obrazů, vysvětluje své postupy, čímž odkrývá zásadní roli exotiky pro vznik moderní estetiky.

#### **a. Zpověď divocha v Gauguinově literárním díle**

Psaní nepředstavovalo pro Gauguina příjemné rozptýlení, ale zásadní paralelu k jeho výtvarné tvorbě. Ke svým textům se často vracel, přepisoval je, zdokonaloval s cílem je vydat. V devatenáctém století nebylo nezvyklé, že se malíř chápal pera a psal. Deník malíře Eugène Delacroixe vychází posmrtně v roce 1893. A naopak, spisovatelé a básníci, z nichž především Charles Baudelaire, se zajímají o výtvarné umění a píší o něm.

Gauguinovo literární dílo se překvapivě úplně vymyká dobové symbolistní poetice, ačkoliv se malíř se symbolistními básníky, Stéphanem Mallarméem, Paulem Verlainem, Charlesem Moricem a mnoha dalšími, kteří ho bezesporu ovlivňovali, pravidelně setkává v Paříži v letech 1890–1891. V tomto období mladý básník a kritik Albert Aurier uveřejňuje manifest nazvaný *Le Symbolisme en peinture*<sup>376</sup> (Symbolismus v malbě), v němž vyzdvihuje Paula Gauguina jako hlavního představitele symbolismu ve výtvarném umění a analyzuje jeho obrazy.

Gauguin píše, nejspíš záměrně, stroze, místy až poněkud hrubě, nepoužívá obrazná pojmenování, vše popisuje přímo. Jeho styl je na rozdíl od symbolistů „nestylizovaný“, ale naopak přímý a věcný, na svou dobu velmi moderní. Gauguin vědomě narušuje žánrové formy, mnoho rukopisů má fragmentární podobu a často, možná provokativně, opakuje, že svým psaním nesleduje žádné literární úmysly. Henri Perruchot v rozsáhlé monografii věnované Gauguinovi jeho styl charakterizuje takto:

Gauguin po sobě zanechal nemálo spisů, osobních zpovědí, úvah o vlastním umění, o nichž můžeme při nejmenším říct, že jsou nadmíru významné. Gauguin se ve svých textech nesnaží postihnout své úvahy, vzpomínky a snění. Ale přirozeným způsobem dosahuje stylu, a

---

<sup>376</sup> *Mercure de France*, 9. února 1891. Aurierův text vychází pět let po literárním *Manifeste du Symbolisme* (1886).

možná právě tím, že jím povýšeně opovrhuje. Jeho jazyk je drsný, trpký, barvitý, jeho sloh prudký a úsečný. Umělcova osobnost se v něm prosazuje neobyčejně výrazně.<sup>377</sup>

Úvahy o umění, společnosti či náboženství, které se v Gauguinových textech objevují, překvapují svou revolučností. Malíř rázně prosazuje antikolonialismus, antiklerikalismus, emancipaci žen apod. Vzдор a vzpoura se podílejí na jednotě jeho díla, ať už výtvarného či literárního. Gauguin vždy tvořil a psal *proti*: téměř ve všech oblastech vedl spory s platným, daným řádem. Jean Loize o tom píše: „Bylo by zajímavé pokusit se srovnat Gauguina malíře a Gauguina spisovatele, pohrdajícím ustavičně ‚řemeslem‘ a pravidly.“<sup>378</sup>

Celek Gauguinova literárního díla je rozsáhlý, tvoří ho přibližně tisíc pět set stran, což je soubor různých útržků, záznamů, přepsaných deníků, sešitů, článků roztroušených po časopisech a novinách z let 1890 a knih, považovaných za plnohodnotná literární díla. Gauguinovy texty jsou však stále těžko dostupné, obzvláště pro české čtenáře. Jejich zveřejňování mělo a stále má problematický průběh. Mnohé Gauguinovy rukopisy se nacházely v soukromých, nedostupných sbírkách, jiné vyšly v malém počtu jako bibliofilie a faksimile, vlastnily je však pouze knihovny, muzea nebo soukromí sběratelé. Největší rozsah má Gauguinova korespondence, kterou s různými adresáty udržoval přes dvacet let. Tvoří ji především dopisy manželce Mette, přátelům a umělcům Danielu de Monfried, Emilu Schuffeneckerovi, Charlesu Moriceovi a mnoha dalším. Zamýšlený třísvazkový soubor Gauguinovy korespondence pod vedením Bengta Danielssona nikdy nevyšel.

První kritický soubor Gauguinových spisů vyšel ve Francii až v roce 1974 pod názvem *Oviri, Écrits d'un sauvage* (Oviri, spisy divocha). Knihu, rozvrženou do čtyř kapitol, sestavil Daniel Guérin a opatřil ji četnými důležitými vysvětlivkami. Z některých textů jsou vytištěny pouze krátké výňatky, kniha však představuje první celistvý obraz Gauguinova literárního díla. Texty jsou uspořádané chronologicky a

---

<sup>377</sup> „Gauguin a laissé quelques écrits, confessions personnelles, remarques sur son art, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont du plus haut intérêt. Gauguin, dans ses écrits, ne cherche pas à mettre en forme ses réflexions, ses souvenirs et ses rêveries. Mais, tout naturellement, il atteint au style et justement peut-être par suite de ce mépris supérieur qu'il a du style. Sa langue est rugueuse, âpre et colorée, d'un mouvement rapide et incisif. La personnalité de l'artiste s'y affirme avec force.“ Perruchot, Henri: *Gauguin, sa vie ardente et misérable*, Paris, Bibliographie 1948, s. 329–332.

<sup>378</sup> „Il y aurait un parallèle à tenter entre Gauguin le peintre et Gauguin l'écrivain, dédaigneux toujours du ‚métier‘ et des conventions“ In Loize, Jean: Gauguin écrivain, in *Journal de la Société des océanistes*, n°5, décembre 1949, Tome V, Paris, Musée de l'Homme 1949, s. 145.

rozvržené podle Gauguinových pobytů ve Francii a jeho cest do Polynésie. Dopisy se prolínají s články, eseji či prózami tak, že soubor nabývá životopisného charakteru.

Nejvýznamnější texty, v nichž se odráží první Gauguinův pobyt na Tahiti v letech 1891–1893, jsou zapsané do dvou sešitů vyzdobených akvarely. První text je nazvaný *Ancien culte Maori* (1892, Dávný maorský kult) a dokládá Gauguinovo zaujetí původní, téměř zaniklou tahitskou kulturou. Vypráví v něm kosmogonické mýty a legendy, tlumočí původní modlitby, popisuje tradiční zvyky uměleckého společenství tzv. *arioriů*. Gauguin své znalosti čerpal zejména z knihy *Cesty na ostrovy Velkého oceánu* (1837) francouzského konzula Jacques-Antoine Moerenhouta, jenž v jedné části svého rozsáhlého díla rekonstruuje na základě vyprávění tahitských pamětníků minulost Tahiti ještě před vyloďením prvních Evropanů. Díky doslovu kunsthistorika René Huyghea v prvním oficiálně vydaném faksimile *Ancien culte Maori* z roku 1951 víme, že Gauguin tento text použil při psaní knihy *Noa Noa*, aby vytvořil sugestivní zidealizovanou atmosféru dávného Tahiti.

Druhý text má titul *Sešit pro Alinu* (1892) a je věnovaný dceři Aline, do jejíchž rukou se však nikdy nedostal. Gauguin v něm útržkovitě zapisuje ve formě záznamů a poznámek své úvahy o umění, malbě i životě a lásce.

Po návratu do Francie v srpnu 1893 se Gauguinovi naskytla příležitost vystavit své tahitské obrazy v galerii Durand-Ruel, proto se rozhodl napsat na základě svých poznámek a vzpomínek knihu o svém pobytu na Tahiti. Gauguin ji nazve *Noa Noa* (tahitsky vonná) a chce v ní ukázat, jak se sžil s polynéským způsobem života a místními obyvateli. *Noa Noa* měla být komentářem k jeho tahitským obrazům.

Rukopis Gauguin svěřil příteli, symbolistnímu básníkovi Charlesu Moriceovi, a rozhodl se, že knihu napíšíou tak, že v ní on bude mít roli prozaického vyprávěče a Morice básníka, který do textu vnese lyrický tón verši inspirovanými jeho tahitským příběhem. Malíř vysvětluje svůj záměr v dopise Danielovi de Monfried:

(...) shledal jsem, že bude dosti originální, když budu psát (já zcela jako divoch) a vedle toho bude *sloh* civilizovaného člověka, jakým je Morice. *Představoval* jsem si tedy a *zařídil* tuto spolupráci v tomto smyslu; a pak jsem se chtěl také tak trochu dovědět, protože nejsem, jak se říká, od fochu, *kdo z nás dvou bude lepší*; naivní a brutální divoch, nebo zkažený vzdělanec.<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 367.

Do zahájení výstavy v listopadu 1893 však Gauguin nestihl knihu dopsat, a tak od samého počátku bude vydání *Noa Noa* komplikované, podobně jako výstava prvních tahitských obrazů, jež skončí naprostým fiaskem. Před svou druhou cestou do Oceánie v roce 1895 Gauguin přepsal rukopis s Moriceovými zásahy do sešitu, aby si mohl tuto rozpracovanou verzi *Noa Noa* odvést s sebou. Časem ji vyzdobil kresbami, akvarely a monotypy a ponechal bílé stránky, kam se měly postupně vkládat Moriceovy básně, jež mu básník měl posílat. Gauguin tak vytvořil jedinečné album, které je dnes vystavené v Louvru.

Posléze však Morice přestal básně posílat a na podzim roku 1897 sám vydává přepsané výňatky z *Noa Noa* ve dvou číslech symbolistní revue *La Revue Blanche*. V reakci na to Gauguin žádá v dopise básníkovu manželku, aby mu zabránila v dalších prepisech, porušující původní originalitu jeho vyprávění. V roce 1901 Morice přesto vydává *Noa Noa* podepsané svým a Gauguinovým jménem v nakladatelství La Plume. Morice přitom původní rukopis přepsal, udělal mnoho stylistických úprav, občas dokonce do textu vložil celé nové pasáže a přidal několik básní. Toto vydání *Noa Noa* poznamenané Moriceovou poetikou malíře velmi rozhořčilo.

Existují ještě další různé verze rukopisu *Noa Noa*. Teprve v roce 1948 Jean Loize odhalil, že rukopis měl celkem „sedm tváří“, tedy sedm verzí, a v roce 1951 našel původní Gauguinův třicetistránkový sešit: přes čtyřicet let ležel na půdě nakladatele Edmonda Sagota, který si ho koupil od Morice v roce 1908. Tento původní, čistě Gauguinův rukopis *Noa Noa* vyšel jako faksimile až v roce 1954 a v knižní podobě v roce 1966 díky Jeanu Loizeovi.

Do češtiny byla přeložena J. R. Markem verze *Noa Noa* s Moriceovými básněmi a úpravami, tedy Gauguinův rukopis před jeho druhou cestou do Polynésie v roce 1895. Překlad vyšel v Knihách dobrých autorů K. Neumannové už v roce 1906, tři roky po Gauguinově smrti.

Gauguin se rozhodl pro tahitský titul *Noa Noa*, aby už názvem nabyla kniha exotického rázu. Dokonce podle tahitské mytologie, jak Gauguin zjistil v Moerenhoutově díle, používali Tahitěané tento pojem také pro označení ráje: *Rohutu noa noa*. V tomto jedinečném malířově výtvarně-slovesném díle nalezneme další jména, věty, pojmenování v tahitském jazyce, jimiž Gauguin dokládá svou znalost tahitské kultury a každodenního života, a dodává tím svému vyprávění autentický ráz.

Kniha *Noa Noa* je postavena na klasické šabloně příběhu z cest do Oceánie. Malíř vypráví o svém příjezdu na Tahiti, po krátkém pobytu v hlavním městě Papeete se

však brzy stěhuje do distriktu Mataiea, zcela zklamán zdejším koloniálním způsobem života. Doufá, že se tam setká s autentickým, tedy „divočejším“ Tahiti. Gauguin popisuje Mataiea zaběhnutými klišé jako „údolíčko, jehož obyvatelé žijí po starodávnu, po maorsku. Jsou šťastní a mírní. Sní, milují, dřímají, zpívají – modlí se...“<sup>380</sup> Vyprávění je klasicky postaveno na opozici Evropy a Tahiti, civilizace a divočiny. Gauguin podává obvyklý portrét dobrých divochů.

Autor *Noa Noa* záměrně užívá klasických post-romantických motivů a atributů ráje, volné lásky, harmonie s přívětivou přírodou, aby zcela účelově podal sugestivní a idylický obraz Tahiti. Zaběhnutých klišé však využívá střídmě. Celek nepůsobí jako kýč díky Gauguinově osobitému stylu.

Pobyt na Tahiti plyne idylicky, malíř označil toto období za nejšťastnější ve svém životě, záměrně pomíjí finanční potíže a jiné nesnáze. Vyprávění se soustřeďuje na několik téměř „dobrodružných“ výprav do hor, na moře a na milostné vztahy. Život s *vahine* Teha'amanou, milenkou vystupující pod „jednodušším“ jménem Tehura, popisuje takto: „Jak bylo příjemné jíti ráno spolu osvěžit se v blízkém potoce, jako jistě činili v ráji první muž a první žena. Tahitský ráj, *nave nave fenua*. A Eva tohoto ráje se vzdává čím dál tím ochotněji, zamilovanější. Jsem jí provoněn: Noa noa!“<sup>381</sup>

Gauguin postupně ztrácí pojem o čase, dobru a zlu, o hříchu a nevinosti: „A nemám již vědomí dnů a hodin, zla a dobra. Blaho je tak mimo čas, že potlačuje sám jeho pojem, a vše je dobré, když vše je krásné.“ (Tamtéž, s. 39) *Noa Noa* končí zcela tradičně odjezdem zpět do Evropy.

Hlavním záměrem této knihy bylo evokovat atmosféru a životní okolnosti, za nichž Gauguin namaloval své tahitské obrazy. Místy jako by malíř „inscenoval“ situace, jež ho k vzniku jeho obrazů inspirovaly, například obrazy *Manao Tupapau* (1893, Duch mrtvých bdí), *Pape Moe* (Tajemná voda, 1893) atd. Text přitom často nabývá podoby doplňující paralely k obrazům: Gauguin chce ukázat, že si nic nevymyslel, že výjevy jeho obrazů jsou autentické a skutečně prožité.

*Noa Noa* je cenným dokumentem toho, jak malíř vnímá skutečnost, jakých detailů si všímá. V Gauguinově vyprávění se často objevují popisy tvarů, křivek a barev. Zajímají ho především tváře žen, jejich úsměv a pohled. Popisuje ženu, kterou namaloval na obraze *Vahine no te tiare* (Žena s květinou, 1891):

---

<sup>380</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 36.

<sup>381</sup> Tamtéž, s. 39.

Nebyla zrovna hezká podle evropských požadavků estetiky. Ale byla krásná. Všechny její rysy se snoubily v raffaelském souladu v plynulosti křivek a její ústa byla uhnětena sochařem, který hovoří všemi řečmi myšlenky i polibku, radosti i utrpení. Vyčetl jsem z nich strach z neznáma, stesk hořkosti smíšený s rozkoší a dar poddajnosti, která nejspíše povolí a konec konců stále převládá. (...) Její čelo, velice ušlechtilé, připomínalo mi podtržené řádky věty Edgara Poea: „Není dokonalé krásy bez jisté zvláštnosti v proporcích.“ A květina za jejím uchem vydávala svou vůni. (Tamtéž, s. 24)

V *Noa Noa* převládá smyslové vnímání reality, především zrakové a čichové. Při těchto plastických popisech bývá Gauguin bezprostřední a autentičtější. Často pojmenovává barvy, které ho obklopují: „stříbřitá obloha“, „nachová půda“, „modrá čára moře“, „zeleň hřebenu vln“, „krajina s čirými, žhavými barvami mě oslňovala, oslepovala“ (tamtéž, s. 22–23), „na slunci to vše hýřilo chromy“ (tamtéž, s. 37).

V popisech převažuje zlatavá barva: „kovově žluté listy“, „zlato obličejů Tehuřina“, a malíř si také lítostivě povzdechne „v potocích mě okouzlovaly zlatistvé tvary: proč jsem váhal vyřinouti na plátno všechno to zlato a všechnu tu radost ze slunce? Stará naučená evropská rutina, strach degenerovaných ras z výrazu...!“ (Tamtéž, s. 22–39)

Častým leitmotivem vzpomínek jsou čichové vjemy. V evokacích jako „vůně krásy, která opájela mou duši“ (tamtéž, s. 29) rezonují *correspondances* z Baudelairových veršů *Exotického parfému* aj. Smyslové vjemy jsou dominantou Gauguinova „tahitského ráje“ a textem *Noa Noa* prostupuje „extáze smyslů i ducha“. Podobně jako u Pierra Lotiho představuje cestování a exotika možnost oživit dojmy, pocity, smysly otupené každodenním životem. Tzvetan Todorov v *Nous et les autres*, citovaném v souvislosti s Lotim, definuje obrodnou funkci exotismu:

V tomto okamžiku zasahuje cizí země: umožňuje nepostradatelné oživení smyslů a naplňuje dojem něčím poutavým – *exotismem* (...). Smysly jsou otupené, dojmy nezanechávají v člověku žádné stopy: proto, abychom je vzkřísili, odjíždíme na cesty, ačkoliv to, co tam nacházíme, je často pouhou vybledlou kopií našich snů.<sup>382</sup>

---

<sup>382</sup> „C'est là qu'intervient le pays étranger: il permet le renouvellement indispensable de la sensation et fournit de l'intérêt – de l'*exotisme* – à l'impression. (...) Les sensations s'émoussent, les impressions ne marquent plus: alors, pour les ranimer, on part en voyage, même si ce qu'on trouve n'est souvent qu'une pâle copie de tout ce dont on avait rêvé.“ Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 411.



Gauguin však nezůstává pouze u dojmů, tahitská exotika bytostně ovlivnila jeho osobnost a dílo. *Noa Noa* také ukazuje, jak malířův postupný sestup do divočiny byl iniciační cestou k poznání vlastního *divošství*. Nakolik Gauguin, místy zřejmě úmyslně, využívá klišé spojená s tropickými ostrovy, dokládá následující malé vyzvání na cestu v dopisu z Paříže psaném Mette v únoru 1890, v němž se odráží tradice poésíe du départ od Goethea po Baudelaira:

Kéž by přišel den (a snad brzy), kdy bych se utekl do lesů některého ostrova v Oceánii, žil tam z extáze, ticha a umění. Obklopen novou rodinou, daleko od této evropské honby za penězi. Tam na Tahiti bych mohl v tichu krásných tropických nocí naslouchat krásné šeptající hudbě pohybů svého srdce v milostné harmonii s tajemnými bytostmi svého okolí. Konečně svobodný, bez starosti o peníze, a mohl bych milovat, zpívat a umřít.<sup>383</sup>

Druhý Gauguinův pobyt v Oceánii, a zvláště později na Markézách, byl z hlediska písemné a výtvarné tvorby výrazně plodnější. V letech 1896–1897 píše na Tahiti krátkou stat' *Diverses choses* (Různé úvahy), poznámky o umění a vlastním životě napsané na prázdných stránkách sešitu rukopisu *Noa Noa*. K tomu připisuje v letech 1897–1898 kritický esej namířený proti katolické církvi *L'Église catholique et les temps modernes* (Katolická církev a moderní doba), který později v roce 1902 na Markézách rozšíří a nazve *L'Esprit moderne et le catholicisme* (Moderní duch a katolicismus). V letech 1899–1900 se stává redaktorem novin *Les Guêpes*, patřících menšinové katolické straně. A současně vydává vlastní nepravidelný satirický a humoristický časopis *Le Sourire*, v němž ostře kritizuje místní koloniální politiku.

Esej o katolické církvi, umění a moderním duchu *L'Église catholique et les temps modernes* dokládá, nakolik Gauguinovy texty vytvářejí paralelu k jeho obrazům. Gauguin ho píše koncem roku 1897, v období, kdy současně maluje jeden ze svých největších a nejznámějších obrazů *Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?* Gauguin tak perem a štětcem zachycuje svou filozofickou reflexi či meditaci o původu lidstva, lidské duši, možných souvislostech mezi různorodými světovými náboženstvími, o záhadě stvoření světa. V tomto eseji chce „zabitím Boha“ dojít k syntéze křesťanství, osvobozeného od všech dogmat, moderní evolucionistické vědy a demokracie. Příteli

---

<sup>383</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 232.

Danielu de Monfried o svém textu píše: „Z filozofického hlediska možná je to nejlepší, co jsem ve svém životě napsal.“<sup>384</sup>

Během tohoto období ho současně trýznily hluboké deprese z neúspěchu a nepochopení v Paříži a z neustále se zhoršujícího zdravotního stavu. Ztráta jediné dcery Aline beznaděj završila. Svě ženě napsal v září 1897: „Ztratil jsem svoji dceru, nemiluji již Boha.“ (Tamtéž, s. 310) Mette po tomto dopise přestala svému manželovi psát. Jediné východisko z tohoto utrpení viděl Gauguin v sebevraždě. Příteli Monfriedovi v září 1897 píše: „Nevidím nic než smrt, ta mě zbaví všeho.“ (Tamtéž, s. 310) Před smrtí však touží namalovat svůj „umělecký testament“, jenž by zachytil jeho meditaci o záhadě původu lidstva, a tak vzniká freska života a smrti zvaná *Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?* (1897). Sebevražda, kterou Gauguin plánoval na prosinec 1897, se nezdařila a v únoru 1898 popisuje svůj poslední obraz v dopise Monfriedovi:

Chtěl jsem před smrtí namalovat velké plátno, které jsem měl v hlavě, a celý měsíc jsem pracoval dnem i nocí v neslýchané horečce. Sakra, to není, jako dělá Puvis de Chavannes, studie podle přírody (...) myslím, že toto plátno nejen předčí hodnotou všechna předešlá, ale dokonce že už neudělám nikdy lepší ani podobné. Dal jsem do něho před smrtí veškerou svoji energii, takovou bolestnou vášně za strašných okolností a tak zřetelnou vizi bez korektur, že to úspěchané mizí a že z toho vyvstal život. (...) Co by udělali žáci Krásných umění při soutěži na Římskou cenu, kdyby jim řekli: Máte udělat obraz, který by představoval: „Odkud přicházíme, co jsme, kam jdeme.“ Skončil jsem filozofické dílo na toto téma podobné Evangelium a myslím, že to bude dobré. Budu-li mít sílu okopírovat je, pošlu Vám je. (Tamtéž, s. 315–316)

Nedá se však říci, že by Gauguin na položené otázky přinesl jednoznačnou odpověď svým obrazem, natož svým spisem. Každopádně obojí dokládá souvislost mezi jeho malbou a psaním. Přitom tři klíčové otázky o původu člověka, které také cituje v *L'Église catholique et les temps modernes* a které vepsal jako titul do svého obrazu, mohl převzít podle Françoise Cachinové z populárního Balzakova románu *Serafita* (1834): „(...) rozumíš díky této zřejmé myšlence údělu lidstva? odkud pochází? kam jde?“<sup>385</sup> Jiným zdrojem by mohla také být kniha *Sartor Resartus* od Thomase Carlyla, v níž jsou tyto otázky citované doslovně. S tímto dílem Gauguina seznámil jeho

---

<sup>384</sup> Tamtéž, s. 313.

<sup>385</sup> „(...) comprends-tu par cette pensée visible la destinée de l'humanité? d'où elle vient? où elle va?“ Citováno in Cachin, Françoise: *Gauguin*, cit. vyd., s. 292.

přítel Meyer de Haan v Pont-Avenu a malíř ho v roce 1889 portrétoval právě s touto knihou.

Literárními, filozofickými či mytologickými náměty svých obrazů Gauguin sbližuje výtvarné umění a literaturu. Jako jeden z prvních malířů vpisuje tituly přímo do obrazů, a vytváří tak vztah mezi písmem, tedy myšlenkou, koncepcí a obrazem. Názvy maleb mají často podobu otázek, komentářů nebo vysvětlivek a odkazují přímo na literární díla.

Vedle *Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?* to najdeme například na obraze *Nevermore* (1897), což je narážka na Poeovu báseň *Havran*, již Gauguin znal z Mallarméhova překladu, dále na obrazech s názvy jako *Barbarské pohádky* (1902), ale zejména na plátnech inspirovaných tahitskou mytologií. Toto zcela nové, originální propojení textu a malby se paradoxně podílelo na neúspěchu pařížské výstavy Gauguinových prvních tahitských obrazů. Tituly napsané přímo na plátno, nejčastěji v tahitštině, návštěvníkům připadaly neumělecké a „etnografické“. Obrazy podle nich jen ilustrovaly mytologii a obyčeje cizího, barbarského národa.

Symbióza slovesného a výtvarného umění sbližuje Gauguina se symbolismem. Ve svých estetických úvahách Gauguin vychází také z kritického díla Charlese Baudelaira, které sehrálo zásadní úlohu v dějinách současného malířství. Gauguin dobře znal jeho *Curiosités esthétiques* a *L'Art romantique*, které v roce 1888 vyšly ve Francii v básníkových sebraných spisech.

V září 1901 odplouvá malíř na Markézy, na ostrov Hiva Oa. V zátoci Atuona si staví podle svého návrhu *La maison du jouir* (Dům rozkoše), v němž prožívá poslední dva roky života. Příteli Moriceovi o svých úmyslech opustit Tahiti píše:

Dneska jsem na zemi, poražený bídou, a zvláště nemocí, zcela předčasným stářím. (...) udělám příští měsíc poslední pokus usadit se na Fatu Hiva, ostrově v Markézách, skorem ještě lidojedským. Myslím, že tato úplná samota, tento zcela divošský živel mi dá před smrtí poslední oheň nadšení, který omladí mojí představivost a dovede můj talent k vyvrcholení.<sup>386</sup>

Malířův ostře vyhraněný kritický postoj k soudobé společnosti vyvrcholí na ostrově Hiva Oa. Markézský pobyt lze považovat za nejplodnější období jeho duchovní reflexe. Během čtrnácti měsíců dopisuje tři zásadní rukopisy: zmíněný *L'Esprit*

---

<sup>386</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 360.

*moderne et le catholicisme* (1897–1902), *Racontars d'un rapin* (1902, *Tlachy jednoho mazala*) a autobiografii *Před a po* (1903).

Esej o umění a současných umělcích *Tlachy jednoho mazala* je přímo zaměřen proti tehdejší umělecké kritice. Gauguin vymáhá pro umělce „právo troufnout si na všechno“. Prosazuje absolutní osvobození umění od tradic, škol, dogmat, názorů kritiky a veřejnosti a shrnuje klíčovou roli své *avantgardní* (*avant la lettre*) generace, která v tomto směru podnikla první rázný krok.

V lednu a únoru 1903, tři měsíce před smrtí, píše Gauguin svou snad nejznámější knihu zvanou *Před a po*, kterou charakterizuje jako: „Roztroušené poznámky, nesouvislé jako sny, jako život, samé útržky.“<sup>387</sup> Přes fragmentární podobu a Gauguinovo výslovné tvrzení v předmluvě, že „toto není kniha“, tvoří *Před a po* svým rozsahem a literární hodnotou celistvou knihu. Malíř zapisuje vše, co kdy „slyšel, viděl a myslel“, a kniha tak nabývá autobiografické podoby. Do jisté míry lze říci, že tvoří Gauguinův životní a umělecký testament. Vznik *Před a po* komentuje slovy:

(...) nechtěl jsem psát knihu, která by v nejmenším připomínala umělecké dílo (neuměl bych to): ale jako člověk, který velmi dobře poznal mnoho věcí, které viděl, četl a slyšel v celém světě, civilizovaném i barbarském, chtěl jsem v celé nahotě, bez bázně a hany, napsat... toto vše.<sup>388</sup>

Gauguin píše za účelem publikovat, přesto však rázně tvrdí, že nemá žádné literární ambice. Když Andrému Fontainasovi posílá *Tlachy jednoho mazala*, prohlašuje: „S tím, co píši, nemám žádné literární úmysly, jde o mé hluboké přesvědčení, na němž mi záleží.“<sup>389</sup> V jiném dopise Fontainasovi v únoru 1903 se zmiňuje o *Před a po*:

(...) píši právě celou sbírku, vzpomínky z dětství, otázky mých instinktů, mého intelektuálního vývoje: také co jsem viděl a slyšel (kritiky lidí a věcí v tom smyslu), moje umění, umění druhých, čemu se obdivuji, také co nenávidím. Není to žádné literární dílo, dílo určité formy, je to něco jiného; civilizovaný a barbar v přítomnosti. Proto tedy *styl musí být*

---

<sup>387</sup> Gauguin, Paul: *Před a po*, Praha, Labyrint 2001, s. 24.

<sup>388</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>389</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 369.

v *souladu*, docela svlečený, jako člověk, často neslušný. Pro mne je to ostatně lehké – nejsem žádný spisovatel.<sup>390</sup>

Tuto „barbarskou“ knihu chtěl Gauguin vydat v *Le Mercure de France*, v jedné z hlavních symbolistních revue.

Tříšť žánrově různorodých textů představuje celistvé a završené drama jedné lidské existence, příběh umělce – malíře žijícího v neustálém rozporu se společností, rodinou, uměním, politikou, a nakonec i sám se sebou. Gauguinovu osobnost a výtvarnou tvorbu nelze pojmout bez jeho literárního díla, protože se v něm odráží jeho vlastní autoportrét vytvořený z různých, protikladných faset *divocha* a *civilizovaného* muže.

## **b. Divoch proti své vůli**

Přes fragmentární podobu a širokou žánrovou rozmanitost Gauguinových textů můžeme v nich odkrýt jeho vlastní literární autoportrét. Většina má autobiografický ráz, což nejvýrazněji dokládají knihy *Noa Noa* a *Před a po*. Malířovo literární dílo je intimní zpovědí bídy, nouze, vzpoury, úzkostného hledání, rozjímání o kráse, nezlomného génia potácejícího se v samotě a nepochopení. Významnou součást jeho slovesného odkazu tvoří korespondence a je důležitým dokumentem, z něhož lze celkem věrně poskládat průběh jeho života. Mísí se v ní životní zkušenosti s poznámkami o vlastní malbě a o umění a výrazně z ní vyčnívají malířovy vnitřní rozpory. V dubnu 1903 Gauguin píše příteli Moriceovi:

Ty ses tehdy mýlil, když jsi říkal, že nemám pravdu, říkám-li, že jsem divoch. Přesto je to pravda: jsem divoch. A civilizovaní to tuší, neboť v mých dílech není nic, co by překvapovalo nebo mátl, leda jen to „divoch proti své vůli“.<sup>391</sup>

V celém Gauguinově slovesném díle se neustále vrací jako leitmotiv, že je „divochem“. V dopise z Bretaně píše: „Žiju tam jako venkovan pod jménem divoch.“ Před cestou do Ameriky opět čteme: „odcházím do Panamy, abych tam žil jako *divoch*.“ Z Tahiti píše: „Pro ně jsem byl divochem. Bylo to oprávněné.“ Až nakonec na

---

<sup>390</sup> Tamtéž, s. 373.

<sup>391</sup> Gauguin, Paul: Tamtéž, s. 375.

Markézách na sklonku života v *Před a po* rázně tvrdí: „Všechny mé pochybnosti se rozptýlily. Divochem jsem a zůstanu jím.“<sup>392</sup> Obdiv k „divochovi“, jeho chvála, která se v literatuře traduje od 16. století, je v Gauguinových knihách vystřídána vlastní identifikací s ním. Na Tahiti si tuto totožnost definitivně přisvojuje, jak píše v *Noa Noa*: „Byl jsem nyní jiným člověkem, divochem, Maorem.“<sup>393</sup>

Toto „divoštví“ ho doprovázelo po celý život a Gauguin ho vždy stavěl proti své „civilizovanosti“, dokonce proti své „aristokratičnosti“, jako by se neustále snažil tyto dva póly vlastní osobnosti vyrovnávat. V *Sešitu pro Alinu* píše: „Miluji šlechtu, krásu, jemný vkus a ono staré heslo: šlechtictví zavazuje. Miluji zdvořilost, jemné chování. Dokonce zdvořilost Ludvíka XVI. Jsem tedy instinktivně, aniž vím proč, ARISTOKRAT.“<sup>394</sup>

Samotný Gauguinův původ je dvojí: francouzský a peruánský. Jeho babička z matčiny strany byla slavná revolucionářka a sociální reformátorka Flora Tristanová (1803–1844). Gauguin je potomkem „jednoho z aragonských Borgiaů, peruánského místokrále“<sup>395</sup>, tedy Dona Pia de Tristan Moscoso, který byl strýcem Flory Tristanové a místokrálem v Peru. Odtud tedy pramení jeho jihoamerický a aristokratický původ.

Gauguin strávil rané dětství v Limě, v Peru „v té rozkošné zemi, kde nikdy neprší“, od roku 1849, kdy mu byl rok, až do roku 1855. Gauguin vypráví v *Před a po* o svém šťastném životě v Peru a o návratu do Francie, který těžce prožíval, a na závěr dodává: „Jak je vidět, můj život byl vždycky všelijaký, hodně pohnutý. Je ve mně smíšeno všechno možné. Hrubý námořník. Budiž. Ale je v tom rasa, anebo lépe řečeno dvě rasy.“<sup>396</sup>

Po celý život neustále pojmenovává, někdy s nadsázkou, jindy zase zcela vážně, kdo je a jaký je. V jeho dopisech a knihách čteme často protikladná tvrzení: „Ale já, impresionistický umělec, tj. povstalec (...)“<sup>397</sup>; „Co se týče mne, prohlašuji se za poraženého... událostmi, lidmi, rodinou, ale ne veřejným míněním.“<sup>398</sup>; „Jsem hrdý na svoje jméno.“<sup>399</sup>; „Protože já jsem umělec a Ty máš pravdu, Ty nejsi bláznivá, já jsem velký umělec a já to vím. Proto jsem vydržel tolik útrap. Abych pokračoval ve své

---

<sup>392</sup> Gauguin, Paul: *Před a po*, cit. vyd., s. 175.

<sup>393</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 30–31.

<sup>394</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 119.

<sup>395</sup> Gauguin, Paul: *Před a po*, cit. vyd., s. 7.

<sup>396</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>397</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 226.

<sup>398</sup> Tamtéž, s. 227.

<sup>399</sup> Tamtéž, s. 247.

cestě, jinak bych se považoval za lumpa.“<sup>400</sup>; „Nejsem nic než ztroskotanec.“<sup>401</sup> A Monfriedovi z Markéz v květnu 1902 píše: „Já už žiji po dva měsíce ve smrtelném neklidu: zkrátka už nejsem ten Gauguin jako kdysi.“<sup>402</sup>

Nejenže Gauguinovy autobiografické texty odhalují jeho vnitřní rozervanost, ale jasně z nich vyplývá, že Gauguin tyto rozpory během celého svého života vyhledával a podněcoval. Ve svých pětatřiceti letech opustil místo burzovního zaměstnance, odešel od své ženy Mette a pěti dětí, zřekl se materiálního a rodinného pohodlí, bohatého kulturního a „maloburžoazního“ pařížského života, aby se vydal na nejistou malířskou kariéru, kde ho čekala jen bída, neúspěch a samota.

Pařížskou rafinovanou kulturu a přátelství se symbolistními a moderními umělci zaměnil za život v tropické přírodě mezi Tahitany a francouzskou koloniální správou. Gauguin si vlastně nevybral místo úplně „divoké, necivilizované“, ale místo kolonizované Francouzy, kde se už střet tahitské kultury a evropské více méně převážil v prospěch té evropské. Na Tahiti v době, kdy přijel, se přesně odráží jeho vlastní oxymórní identita „divocha a civilizovaného“. Potřebu minimálního zázemí dokazuje i fakt, že po zklamání ze života v Papeete se stěhuje do distriktu Mataiea, kde žil, jak upozornil Danielsson, jediný tahitský šéf mluvící trochu francouzsky. Cestou do Polynésie Gauguin živil protiklady, které v sobě měl.

Rozervanost Gauguinovy osobnosti se výrazně odráží v autoportrétech. V roce 1888 věnuje „příteli Vincentovi“ (van Goghovi) obraz ironicky zvaný *Bídníci*, na němž se namaloval jako romantický hrdina Jean Valjean, v pozadí s jejich společným přítelem malířem Emilem Bernardem. V tomto období se Gauguin rozchází s rodinou a předešlým spořádaným životem. Rok poté si na jiné podobizně ironicky maluje nad hlavu svatozář a zobrazuje se jako světec. Jindy se zase maluje jako klasického evropského malíře s paletou v ruce a v pozadí obrazu reprodukuje svá nejnovější, často „nejdivočejší“ díla.

V *Autoportrétu se žlutým Kristem* z let 1890–1891 najdeme za malířem jeho obraz *Žlutý Kristus* (1889), o němž Octave Mirbeau napsal, že je „zneklidňující a výtečnou spleť barbarské krásy, katolické liturgie, hinduistického snění, gotické

---

<sup>400</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>401</sup> Tamtéž, s. 293.

<sup>402</sup> Tamtéž, s. 367.

obraznosti, obskurního a subtilního symbolismu“<sup>403</sup>. Vedle *Žlutého Krista* stojí v pozadí keramická nádoba s vlastní podobiznou, kterou věnoval Madeleine Bernardové s tím, že „představuje hlavu Gauguina divocha“<sup>404</sup>. Na *Autoportrétu s kloboukem* z let 1893–1894 v pozadí namaloval svůj oblíbený tahitský obraz *Manao Tupapau*. Ve stejném období vzniká jeho *Podobizna s idolem*. Gauguin tak ve svých autoportrétech sjednocuje vlastní protiklady.

Ostatní portréty mají mnohem vážnější ráz a vypovídají o jeho hlubokém zklamání. Jeden z prvních obrazů, který v roce 1896 Gauguin namaloval po návratu na Tahiti a který Victor Segalen našel v jeho pozůstalosti, ho znázorňuje jako mučeného Krista. Má na sobě bílé roucho, které vytváří ostrý kontrast k temným a „barbarským“ sochám v pozadí. Obraz nazval *Autoportrét u Golgoty*. Gauguin se zobrazuje jako oběť svého primitivního, čistého umění, jako muž, kterého zradili jeho učedníci. Po návratu z Tahiti do Paříže narazil na nepochopení a nezájem. Cítí se jako mučedník umění a uzavírá se do samoty a zoufalství. Poslední autoportrét, překvapující svým neobvyklým realismem, znázorňuje prošedivělého Gauguina s brýlemi na očích a výrazem plným utrpení.

Střet, konfrontace se koneckonců stává jeho uměleckou metodou, což je patrné na jeho způsobu psaní výrazně se lišícího od dobové symbolistní poetiky. Françoise Cachinová považuje rozervanost za klíč ke Gauguinově osobnosti:

Ale Gauguinova osobnost, jak jsme se mohli několikrát přesvědčit, je komplexní a plná rozporů: je moderní a klasický; bohémský a hrdý, přesto ale dychtící po uznání; milující „primitivní“, ale pouze do jisté míry; současně divoch a Pařížan. Zkrátka všude ve vyhnanství.<sup>405</sup>

Gauguin dokázal najít pevné kontury své osobnosti a utvrdit se teprve „životem v úplné odloučenosti“, jak to sám nazývá. Jeho umělecká tvorba vzniká „z odstupu“, který mu umožňovaly exotické krajiny. Po návratu z Martiniku v roce 1887 píše své ženě Mette: „Musím Ti připomenout, že ve mně jsou dvě povahy: indiánská a

---

<sup>403</sup> „Un mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil.“ Citováno in Cachin, Françoise: *Gauguin „Ce malgré moi de sauvage“*, Paris, Gallimard 2003, s. 59.

<sup>404</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 229.

<sup>405</sup> „Mais Gauguin, on l'a souvent vu, est un homme complexe, contradictoire: moderne et classique; bohème et fier, mais avide de reconnaissance; aimant le „primitif“ mais jusqu'à un certain point; à la fois sauvage et parisien. Bref partout exilé.“ In Cachin, Françoise: *Gauguin „Ce malgré moi de sauvage“*, cit. vyd., s. 117.



sensitivní. Sensitivní zmizela, což dovoluje Indiánovi, aby kráčel zpříma a pevně.<sup>406</sup> Na karibském ostrově se Gauguinovi poprvé podařilo osvobodit se od vlivů současníků – impresionistů. V obrazech, které tam namaloval, se poprvé prosazuje jeho vlastní, osobitý styl. Odjezd na Tahiti to vše jen ztvdí a dovrší. Gauguin vycestoval do Oceánie „štvaný“ touhou „být svobodným mužem, umělcem“<sup>407</sup>.

V *Noa Noa* zachycuje Gauguin postupné proměny své osobnosti: „(...) jaké opravdové pokroky jsem učinil ve svém divošství“ (tamtéž, s. 24) nebo „civilizace ze mne ponenáhlu vyprchává“ (s. 29). Epizoda, kdy se vydává s mladým tahitským průvodcem vysoko do hor, aby tam našel vzácné tropické dřevo pro své sochy, je pro jeho přerod klíčová. Tato výprava se stává skutečným *zasvěcením*. Gauguin o tom píše, že ho příroda „přijímá za jedno ze svých dětí“ (s. 30), a v závěru se vyznává:

Nadobro byl zničen, od nynějška nadobro mrtev, ten starý vzdělanec! Obrozoval jsem se; či spíše nabýval ve mně života člověk čistý a silný. Tento krutý útok byl posledním sbohem civilizaci, zlu. Rozpalující se tak, že jejich hrůzy se vyrovnají nádherné čirosti světla, již jsem vdechoval, porušené pudy, dřímající na dně všech úpadkových duší, skýtalý svou protivou neslýchaný půvab zdravé prostoty života, jehož prvé začátky jsem již prodělal. Tato vnitřní zkouška byla zkouškou mistrovství. Byl jsem nyní jiným člověkem, divochem, Maorem.<sup>408</sup>

Na konci knihy konstatuje: „Odjíždím o dvě léta starší, o dvacet let mladší, barbarštější, než jsem přijel, a přece mnohem poučenější. Ano, ti divoši naučili starého vzdělance mnohým věcem, ti nevědomci mnohým věcem z vědění o životě a z umění býti šťasten.“ (s. 62) Cesta na Tahiti Gauguinovi odhalila jeho druhou, doposud skrytou tvář, ocitl se v prostředí, kde se konečně mohl zrodit jako „divoch“, a tak uskutečnit svůj sen. V srpnu 1889, několik let před cestou na Tahiti, napsal příteli Bernardovi z Le Pouldu: „Po čem toužím, to je ještě neznámý kousek mne samotného.“ (s. 221)

V pasáži o současných umělcích v jednom z posledních dopisů Moriceovi, napsaném v dubnu 1903 krátce před smrtí, najdeme možnost, jak chápat Gauguinovo pojetí „divošství“:

Ježto umělci ztratili všechnu svoji divokost a nemají už instinkt, mohli bychom říci představivost, bloudili po všech cestách, aby našli tvůrčí prvky, jež neměli sílu stvořit, a

---

<sup>406</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 203.

<sup>407</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>408</sup> Tamtéž, s. 30–31.

následkem toho jednájí v nespořádaných houfech a cítí se bázlíví, jako ztracení, jakmile jsou sami. (Tamtéž, s. 375)

„Divošství“ se mělo stát tvůrčí autentickou silou proudící ze skrytých hlubin lidského nitra, z „podvědomí“, které v druhé polovině 19. století začali filozofové a psychologové systematicky zkoumat a které sehraje pro umění, zvláště pro surrealismus, podstatnou roli ve 20. století. Gauguin v dopise Fontainasovi jako by roli snu v umělecké představivosti předznamenával: „A tu je noc – vše odpočívá. Moje oči se zavírají, aby v nekonečném prostoru, který přede mnou prchá, *viděly, aniž chápou*, sen, a mám pocit žalostného pochodu svých nadějí.“<sup>409</sup>

Gauguin také mluví o „instinktu“, chce odhalit skryté pudy, „neznámý kousek sebe samotného“, které mu evropské konvence, rozum a výchova zabraňují odkrýt. Toho všeho se mohl zbavit pouze ve společnosti, která se neřídí svazujícími pravidly, a jen tak osvobodit vlastní imaginaci, stejně jako to iracionální, co se podílí na utváření lidského ducha a osobnosti. Zároveň však je Gauguin veden potřebou navrátit se do dětství. Richard Field v knize *Gauguin and exotic art* (Gauguin a exotické umění) to definuje: „Jeho vize Tahiti je pevně spjata s jeho touhou zpředměnit vlastní minulost či podvědomí.“<sup>410</sup> V Gauguinových tahitských obrazech, stejně jako v jeho literárním díle, se neustále vrací téma matky, zrození, smrti a návratu, což tuto interpretaci potvrzuje.

Před prvním malířovým odjezdem na Tahiti symbolisté uspořádali v Café Voltaire 23. ledna 1891 slavnostní banket na rozloučenou a básník Mallarmé připil na jeho cestu slovy: „Pánové, abychom udělali nejprve to nejnnutnější, připijme na návrat Paula Gauguina, s obdivem k člověku, jehož nádherné vědomí ho v plném rozmachu jeho talentu vysílá do vyhnanství, do daleka i k sobě, aby nabyl nových sil.“<sup>411</sup>

Dalším podstatným znakem Gauguinova exotismu je jeho zaujetí minulostí Tahiti, jež se snoubí se zájmem o současný život na ostrově. V jeho literárním díle se dá odhalit, nakolik ho lákalo původní, archaické Tahiti a s ním spojené mýty a legendy. Přitom Gauguina vedly širší otázky po původu lidstva a náboženství.

V době, kdy Gauguin do Oceánie připlul, byl život Tahit'anů už nenávratně poznamenán příjezdem prvních Evropanů v 18. století a tím, že polynéské ostrovy byly v roce 1880 definitivně předány Francii a její koloniální správě. Ostrov sužovaly

---

<sup>409</sup> Tamtéž, s. 331.

<sup>410</sup> „Sa vision de Tahiti était indissociable de ses désirs d'objectiver son propre passé ou son inconscient.“ In Rubin, William: *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion 1991, vol. 1, s. 206.

<sup>411</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 42.

nemoci, vysoká úmrtnost a kulturní úpadek. Brzy po příjezdu se Gauguin střetl se světem koloniální správy, který ho odpudil natolik, že se proti němu napořád bouřil, což se mu nakonec stalo osudným. Gauguin vnímal především rozpad starodávného Tahiti, jeho společnosti, náboženství a kultury. V *Noa Noa* Gauguin zachycuje své dojmy po pohřbu posledního tahitského krále Pomare V.:

A vše se navrátilo do starých kolejí. Bylo jen o krále méně. S ním zanikly poslední zbytky starodávných mravů a velikosti. (...) Civilizace, žel, vojáctví, obchod a úřadování zvítězily. Padl na mne hluboký smutek. Proto jsem urazil takovou cestu, abych našel tohle, totéž, před čím jsem prchal! Přítomnost mě krutě rozčarovala ze snu, který mě přivedl na Tahiti: to dávné Tahiti jsem miloval. A nedovedl jsem se přiměti, abych se zřekl víry, že by bylo již úplně vyhlazeno, že toto krásné plémě si nikde nic nezachovalo ze své staré nádhery. Ale jsou-li ještě kde uchovány stopy této minulosti, tak daleké, tak tajemné, jak je odhalím, sám bez návodu, bez jakékoli opory? Jak najíti vyhaslý krb, rozdmýchatí oheň uprostřed toho všeho popela...?<sup>412</sup>

Gauguin pátral po tahitské mytologii v různých textech a dokumentech, inspirativní byly v tomto směru zejména polynéské pasáže v knize *Cesta na ostrovy Velkého oceánu* J.-A. Moerenhouta. Gauguina nejvíc fascinovala víra Polynésanů ve všudypřítomnost bohů a duchů v přírodě, tahitský polyteismus, a z něho vyvěrající a stále silně zakořeněná pověřivost. V dopise Sérusierovi z 25. března 1892 píše: „Jaké náboženství je to dávné oceánské náboženství! Jaký div! Odrovnává to můj mozek a vše, co to ve mně vyvolává, bude pořádně děsit.“<sup>413</sup>

Přitahovala ho místa, kde pradávna minulost zůstávala stále přítomná, zejména „posvátné“ tajemství, mysterium, které přežilo v exotických krajích nebo na venkově, tedy ve světě nezasaženém moderním technickým pokrokem, urbanizací a duchovní skepsí. Proto ho v Bretani okouznil tradiční venkovský život, bretaňské úbory, náboženské rituály a pověřivost lidí, všechny pozůstatky kulturní příslušnosti, které vytlačovaly Bretonce v modernizující se Francii na úroveň „exotických cizinců“. Zde můžeme hledat jádro Gauguinova exotismu: zájem o minulost archaických společností, která nemá nic společného s nostalgií po idylickém životě v harmonii s přířevivou

---

<sup>412</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 19–20.

<sup>413</sup> „Quelle religion que l'ancienne religion océanienne. Quelle merveille! Mon cerveau en claque et tout ce que cela me suggère va bien effrayer.“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard 2003, s. 80.

přírodou. Tento typ exotismu později Segalen nazve „exotismus v čase“, který je v jeho pojetí zbavený nostalgického a utopického charakteru.

Jedním z hlavních námětů Gauguinových obrazů proto tvoří minulost Tahit'anů před příjezdem Evropanů. Maluje výjevy z polynéské mytologie jako například *Te aa no areois* (Sémě Areoiů, 1892), *Matamua* (Kdysi, 1892), *Te Nave nave fenua* (Rozkošná země, 1892), *Hina maruru* (Slavnost Hiny, bohyně měsíce, 1893), *Hina te fatou* (Měsíc a země, 1893), *Mahana no Atua* (Den Páně, 1894). Tato témata Gauguinovi zprostředkovala literatura o Tahiti, polynéské mytologii a starodávných zvycích, což jen dovršilo jeho zklamání z reality kolonizovaného ostrova.

Gauguin ovšem maluje také scény z každodenního současného života na Tahiti. Tyto obrazy jsou však často dvojznačné. Zobrazuje na nich například Tahit'anky v soudobých interiérech a exteriérech, jako například *Femmes de Tahiti (sur la plage)* (Ženy z Tahiti, na pláži, 1891), *La sieste* (Odpočinek, 1892), *Ta Matete* (Trh, 1892). Ženy bývají na těchto obrazech zpravidla zahalené, ať už do tzv. *parea* nebo do tzv. *robe mission* – šatů prosazených misionáři a kolonizátory, zatímco ženy na obrazech dávného Tahiti bývají nahé. Archaická minulost se však ze scén ze současnosti nevytrácí, vyvěrá z póz, gest a pohledů těchto žen. Gauguin pozoruje stopy archaičnosti přímo v chování Tahit'anek a v jejich způsobu držení těla. V dopise Fontainasovi z března 1899 se malíř svěřuje s dojmem z obyvatel ostrova: „Zvířecí postavy ztuhlé jako sochy: v rytmu jejich gest a v jejich vzácné nehybnosti je něco pradávného, vznešeného, zbožného. V zasněných očích se zrcadlí neklid nezměrné záhady.“<sup>414</sup>

Proto Gauguin zachycuje Tahit'anky dokonce v egyptských či jiných starodávných pózách, typických pro chrámová náboženská zobrazování, ale jeho Tahit'anky jsou přitom v *robe mission* či *pareech* a konají své každodenní obyčejné aktivity, jen tak odpočívají na břehu moře, žehlí atd.

V Gauguinových textech se jako leitmotiv vrací dojem, že Tahit'anky „mají něco dojímavého, nekonečně tajemného“ (tamtéž, s. 257). Malíř se snaží najít, pochopit a zachytit, co se skrývá za záhadnými pohledy žen, za jejich téměř sošnou strnulostí, za enigmatickým mlčením. Ženy jsou pro něho záhadné, v *Noa Noa* píše: „(...) pokusil jsem se načrtnouti její podobiznu, usiluje zvláště zachytit onen záhadný úsměv.“ (s. 23) Pohledy žen bývají na obrazech nepřímé, odvrácené, někdy jsou zraky sklopené, v pozadí často stojí šeptající si postavy, názvy obrazů bývají ve formě otázky (Kdy se

---

<sup>414</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 331.

vdáš?, 1892; Co je nového?, 1892; Proč se zlobíš?, 1896). O své ženě Teha'amaně píše v *Noa Noa*, že „zůstávala neproniknutelnou“ (s. 38) a mluví o jejím „vrozeném půvabu“ (s. 41). Jinde zase píše: „Ze svých dlouhých dávných dějin a starých vzpomínek na velké náčelníky si zachovávají nezahladitelnou vrásku pýchy.“ (s. 20)

Ve výjevech ze současnosti vystupuje také archaická minulost jako „přízrak“ z dávných dob a je znázorňována motivy z tahitské mytologie, jak to výstižně dokládá jeden z nejslavnějších Gauguinových obrazů *Manao Tupapau*. V *Noa Noa* Gauguin vypráví, za jakých okolností obraz vznikl. Po návratu domů z Papeete pozdě v noci našel Teha'amanu, jak leží na lůžku ve tmě strnulá hrůzou z ducha mrtvých, zvaného *tupapau*. Tuto „smrt“ Gauguin ztvárňuje jako černého bůžka v pozadí ležícího aktu.

Splynutí přítomnosti a minulosti podobně dokládají obrazy *Parau no te varua ino* (Slova zlého ducha, 1892) nebo *Mehari metua no Teha'amana* (Předkové Teha'amany, 1892–1893); na obraze *Vairaumati te'i oa* (Jmenuje se Vairaumati, 1892) sedí nahá žena v sošné póze, kouří cigaretu a za ní se tyčí záhadná modla. Pro Gauguina Tahit'anky neztělesňují původní nevinnost, čistotu a cudnost, ale zcela jednoznačně „Evu, která zhřešila“. V *Diverses choses* o tom říká: „To už není nějaká malá krásná Rarahu, která naslouchá krásné romanci (také krásného Pierra Lotiho) hrajícího na kytaru. Je to Eva, která zhřešila, ale může kráčet nahá, aniž je necudná, neboť si uchová všechnu živočišnou krásu jako na počátku.“<sup>415</sup>

Gauguin si zachovává dostatečný odstup, nepodléhá klamu tahitského mýtu. Victor Segalen píše v krátkém životopise *Hommage à Gauguin* (1916, Pocta Gauguinovi), že v Evropě před Gauguinem neexistovaly žádné obrazy, rytiny, které by alespoň trochu věrohodně zobrazovaly Tahit'any. Na rytinách 18. a 19. století jejich podoba podléhala dobové klasicistní estetice. Gauguin je podle Segalena prvním malířem, který ukázal pravou podstatu Tahit'anů: jinakost, odlišnost od Evropanů, jedinečnost, tajemství, archaismus, mysterium, hloubku už zaniklé kultury.

Nejvýrazněji však Gauguinův vztah k polynéské současnosti vystupuje do popředí v jeho slovesném díle, a to ve formě vyhrocené kritiky evropského náboženského, politického a sociálního systému, zabudovaného do francouzské oceánské kolonie. Esej o tyranii katolické církve *L'Église catholique et les temps modernes* má formu rázného traktátu, zaměřeného proti církevním a společenským institucím a jejich neblahému působení. Jeho závěry lze označit bez nadsázky za

---

<sup>415</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 99.

anarchistické, protistátní a při nejmenším hanobící „buržoazní morálku“. V závěru textu prosazuje Gauguin emancipaci žen a s ní spojené sociální reformy, mezi nimiž vymáhá zrušení manželského svazku. V jeho feministických výrocích lze cítit odkaz postojů babičky Flory Tristanové:

Takto žena upadá do opovržení a je odsouzená vdát se, *jestli to bohatství dovolí*, nebo zůstat pannou, tato nezdravá a nečistá ohavnost je přece mimo přírodu, protikladem opravdového citu, totiž Lásky... Jestli vůbec nějaká společnost byla barbarská a krutá, pak je to vskutku současná společnost: tato pokrytecká společnost, která prý jménem *křesťanské morálky* určuje osud ženy, je příčinou všeho jejího utrpení.<sup>416</sup>

V knize *Před a po* Gauguin kriticky, až sarkasticky popisuje chování katolických misionářů, biskupa Josefa Martina, koloniálních četníků, inspektorů a guvernéra Edouarda Petitho: „Ach, vy správní metropoliťané, vy nevíte, co je to četník v koloniích. Zajedťte si tam a uvidíte takové neřádstvo, že o něm nemáte ani potuchy.“<sup>417</sup> Markézané jsou podle Gauguina obětí byrokratického a právního systému, kterému ani nerozumějí. Ostře kritizuje absenci soudního aparátu na Markézách. Soudci tam podle něho přijíždějí z Tahiti jednou za čas, neznají situaci a okolnosti, a mají přesto rychle a jednoduše vyřídit trestní případy. O tomto stavu podává zprávu pod názvem Pánům koloniálním inspektorům, toho času na Markézách. Tehdejší situaci nazývá „vládou teroru“ (tamtéž, s. 116) a veřejně podněcuje Markézany, aby neposílali děti do školy, neplatili daně, dává jim podepisovat petice a stává se jejich obhájcem. Četníky viní z nedbalosti, s níž vedou svá vyšetřování, a četníka Guichenayho dokonce žaluje pro pašování kontrabandu.

Výsledkem Gauguinova buřičství bylo odsouzení ke třem měsícům vězení a pokutě pěti set franků, od čehož ho osvobodilo jeho úmrtí 8. května 1903. Biskup Martin v dopise svému představenému do Francie celý případ lakonicky uzavírá: „Neudálo se zde nic pozoruhodného až na náhlou smrt žalostné osoby jménem Gauguin, známého umělce, nepřítele Boha a všeho, co jest počestné.“<sup>418</sup>

Gauguinův hrob dnes na jeho přání zdobí keramická soška, kterou vytvořil v Paříži v roce 1894 a nazval tahitsky *Oviri*, což znamená „divoch“. S touto tajemnou soškou symbolizující divošství, smrt a obrodu se malíř ztotožňoval.

---

<sup>416</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>417</sup> Gauguin, Paul: *Před a po*, cit. vyd., s. 10.

<sup>418</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 273.

### c. Exotika jako pramen moderní estetiky

Hlavním předmětem Gauguinových sešitů, dopisů a statí se stává přirozeně umění. Malíř v nich definuje své estetické úvahy, snaží se o teoretická vymezení své tvorby, což představuje velmi důležitou etapu v jeho tvůrčím hledání, a jeho texty jsou cenným klíčem k jeho malbám. První úvahy o umělecké tvorbě Gauguin formuluje už kolem roku 1885 současně se vznikem základů tzv. syntetismu, který definitivně prosadí s dalšími představiteli tohoto směru (například Emilem Bernardem a Emilem Schuffeneckerem) v roce 1889 na Světové výstavě. Gauguin uveřejňuje první článek nazvaný Poznámky o umění, Světová výstava, v červenci 1889 v časopise *Le Moderniste*. Potřeba objasnit své dílo se stane naléhavější po prvním pobytu v Oceánii. Gauguin píše v *Diverses choses*, že musí „vysvětlit své tahitské umění, když je pokládáno za nesrozumitelné“<sup>419</sup>.

Úvahy o umělecké tvorbě procházejí všemi texty, nejvýrazněji je najdeme v *Sešitu pro Alinu*, *Diverses choses*, *Před a po*, a především v eseji *Tlachy jednoho mazala*, v němž se soustřeďuje na současnou uměleckou kritiku a postavení umělců ve společnosti. Svým ostře vyhraněným kritickým postojem a polemickým tónem nabývá text podoby pamfletu. Gauguin tento esej píše v září 1902 na Markézách. Chtěl ho publikovat v *Mercure de France*, který ho však odmítl, takže text vyšel poprvé až v roce 1951.

Gauguinovu výtvarnou tvorbu téměř vždy předchází nebo doprovází umělecká reflexe. V jednom rozhovoru malíř zdůraznil: „Všechno v mém díle je uvážené a dlouho promeditované.“<sup>420</sup> Manželce Mette o tom píše v roce 1892: „Ne, mám pravdu, vím už dávno, co dělám a proč to dělám. Moje umělecké středisko je v mém mozku a nikde jinde a jsem silný, protože nejsem jiným sveden z cesty a dělám, co je ve mně.“<sup>421</sup>

Z malířových textů je zcela zřejmé, jak vášnivě sledoval nejnovější tendence francouzského malířství a jak silně byl zakořeněný v evropské kultuře. Toto zaujetí v Polynésii jen vzrůstalo, což potvrzuje, že jeho tvorba se rozvíjela „z odstupu“. Nejvýznamnější úvahy o umění napsal daleko od Evropy, na Markézách. Gauguinova umělecká reflexe vychází z „avantgardních“ tendencí, které spolu s ostatními syntetickými umělci začal rozvíjet před svou první cestou do Oceánie.

---

<sup>419</sup> „... expliquer mon art tahitien, puisqu'il est réputé pour être incompréhensible.“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 168.

<sup>420</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 162.

<sup>421</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 252.

V roce 1888 formuluje v dopise Schuffeneckerovi malířský princip, který se plně uplatní až ve 20. století: „Nekopírujte příliš přírodu. Umění je abstrakce, vymaňte je z přírody, když před ní sníte, a myslete spíš na tvorbu než na výsledek.“<sup>422</sup> Umělec tedy musí vytvářet „něco nového“, být skutečným „stvořitelem“. V roce 1892 tuto myšlenku Gauguin rozvíjí v *Sešitu pro Alinu*: „Prý Bůh vzal do ruky trochu hlíny a stvořil vše, co znáte. Oproti tomu umělec (pokud chce opravdu udělat božské tvůrčí dílo) nesmí napodobovat skutečnost, ale vzít části skutečnosti a vytvořit nový útvar.“<sup>423</sup>

K odpoutání od naturalismu a realismu a hledání postupu jak nekopírovat věrně skutečnost, ale svou vnitřní vizi, se staly pro Gauguina a jeho současníky přímou inspirací japonské rytiny. Na těchto barevných dřevořezech není skutečnost modelována světlem, stíny, šerosvitem, podle pravidel perspektivy, rytiny nevytváří iluzi hloubky a reliéfu. Gauguina a ostatní umělce inspirovala tato „jednoduchost“, kterou nacházeli například v rytinách od Hokusai, ale také v malířství rané renesance. Dílo Giotto di Bondone jim bylo příkladem, jak ztvárňovat skutečnost bez zásad perspektivy.

Gauguin patřil k zakládajícím členům skupiny syntetických malířů, kteří ve svých obrazech podle těchto vzorů zvýrazňovali silnými tahy obrysy postav a předmětů, a tak zdůrazňovali barevné plochy. Princip zjednodušeného ztvárňování skutečnosti nacházel Gauguin také v dílech karikaturistů, například Honoré Daumiera. Pokleslý žánr karikatury několik let předtím vyzdvihl Charles Baudelaire ve studii o Constantinu Guysovi *Malíř moderního života* (1863), kterou Gauguin a jeho současníci dobře znali. Slovo „syntetický“ pochází z této studie, v níž Baudelaire vysvětluje zásady „barbarského umění“, které není hrubé a neforemné:

Mám na mysli nevyhnutelné, syntetické, dětské barbarství, jež lze nejednou pozorovat i na dokonalém umění (mexickém, egyptském nebo ninivském) a jež pramení z potřeby vidět věci velce, všítat si především jejich celkového působení. (...) Mnoho lidí obviňovalo z barbarství každého malíře, jehož pohled je syntetický a zkratovitý, například Corota, který se snaží především zachytit hlavní linie krajiny, její kostru a fyziognomii.<sup>424</sup>

Tendence inspirovat se několika zdroji se stane podstatou Gauguinova malířského umění. Zarputile a osudově hledal nová ztvárnění skutečnosti a ostře

---

<sup>422</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 17.

<sup>423</sup> „On dit que Dieu prit dans sa main un peu d'argile et fit tout ce que vous savez. L'artiste à son tour (s'il veut réellement faire œuvre créatrice divine) ne doit pas copier la nature mais prendre les éléments de la nature et créer un nouvel élément.“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 92.

<sup>424</sup> Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*, cit. vyd., s. 600–601.



zpřetrhal všechny vazby s dominujícími výtvarnými tendencemi či směry, ať už to byl akademismus, či dokonce impresionismus, který považoval za příliš realistický a plochý. Vlastní koncepci umělecké tvorby začal definovat během pobytu v Bretani na konci osmdesátých let, což se promítlo do obrazu *Vidění po kázání aneb Boj Jakuba s andělem* (1888), který je považován za jeho umělecký manifest. Malíř popisuje obraz v dopise van Goghovi:

Myslím, že jsem ve tvarech dosáhl velké, drsné a pověřivé prostoty. Celek působí stroze. Podle mne, krajina a boj této malby existuje pouze v představivosti modlících se lidí, v návaznosti na kázání. Proto ten kontrast mezi lidmi zobrazenými v životních měřítkách a bojem v krajině, která se vymyká skutečným měřítkům a působí nepřiměřeně.<sup>425</sup>

Ve svých obrazech Gauguin usiloval o propojení smyslového světa s vnitřní vizí. Tvary a barvy měly nabýt nového významu a nové funkce, umělec měl ztvárnit a zpředmětnit na obraze, jak vidí skutečnost ve své imaginaci, a ne ji kopírovat. Gauguin se postupně odpoutal od klasické perspektivy, zbavil barvy stínů a modelace. Usiloval o zjednodušení tvarové koncepce: tvarová a barevná čistota mohla nejlépe vyjádřit hloubku lidského myšlení, tajemství života a přírody.

Rozvrácení tradičních výtvarných zásad má na svědomí generace malířů osmdesátých a devadesátých let 19. století, z nichž byl Gauguin zřejmě nejdůslednější. Radikální odmítnutí tradic, přerůstající v rezolutní vzdor proti celé evropské společnosti, bude posléze charakteristické pro avantgardu 20. století. Svým postojem a malířským dílem Gauguin poukazuje na krizi evropské civilizace a kultury. Podobně ve svých textech odmítá svazující a neplodný odkaz řecko-římské antické kultury, nadvládu objektivitu, rovnováhy, logiky a rozumu, která se promítá do zásad krásy a harmonie, a tím předjímá Apollinairovu generaci. Do tropů ho hnala potřeba regenerace, obnovy. V časopise *L'Echo de Paris* v roce 1891 před první cestou na Tahiti v rozhovoru s Julesem Huretem Gauguin důvody svého odjezdu vysvětluje:

Odjíždím, abych se uklidnil, abych se zbavil vlivu civilizace. Chci dělat zcela jednoduché umění; kvůli tomu musím nabrat nových sil v panenské přírodě, vidět jen divochy,

---

<sup>425</sup> „Je crois avoir atteint dans les figures une grande simplicité rustique et superstitieuse. Le tout très sévère. Pour moi, dans ce tableau, le paysage et la lutte n'existent que dans l'imagination des gens en prière, par suite du sermon. C'est pourquoi il y a contraste entre les gens natures et la lutte dans son paysage, non nature et disproportionné.“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 42.

žít jejich životem, usilovat pouze o to, abych vyjádřil, podobně jako dítě, představy, jež mám v hlavě, jen s pomocí původních prostředků umění, které jsou jediné správné, jediné pravdivé.<sup>426</sup>

O krizi evropské společnosti svědčí kontroverzní kniha *Zánik západu* německého historika Oswalda Spenglera (1880–1936), jejíž první část vychází v roce 1918, patnáct let po Gauguinově smrti (1903). Útěk před evropskou civilizací a návrat k přírodě, k neporušené intuici a mýtům, tedy „k pramenům lidstva“, považuje Gauguin za jedinou možnost, jak objevit něco nového, neznámého.

Druhá cesta do Oceánie už nabyla podoby konečného útěku z Evropy před neúspěchem, nepochopením a bídou: „(...) upláchl jsem bez výstrahy. (...) Počítám s tím, že skončím svoji existenci docela dobře tady ve své chýši, dokonale klidný. Ach ano, jsem *velký zločinec*.“<sup>427</sup> Gauguin v rozhovoru s Eugènem Tardieu pro *L'Echo de Paris* (13. května 1895) vysvětluje, proč si vybral opět Tahiti: „Jednou mě zlákala tato panenská země a její prostý a primitivní lid. Proto jsem tam odjel a odjedu tam znovu. Abych objevil něco nového. Kvůli tomu se musím vrátit k pramenům, k dětství lidstva.“<sup>428</sup>

V tom, co Gauguin pojmenovává „dětstvím lidstva“, skutečně našel nová estetická řešení, jimiž obohatil své dosavadní dílo, a byly to především „úžasné barvy, rozžhavený, avšak tlumený a poklidný výraz“<sup>429</sup>. O těchto nevídaných harmoniích barev Gauguinových obrazů Mallarmé výstižně prohlásil: „Je zvláštní, že může někdo dát tolik tajemnosti do tolika jasu.“<sup>430</sup> O přínosu první cesty do Oceánie pro jeho malbu kritik Octave Mirbeau napsal: „To, co hledal v Bretani, konečně našel na Tahiti: zjednodušení linky a barvy a jejich vzájemnou harmonii v dekoraci.“<sup>431</sup>

Barva se v Gauguinových obrazech stala prvkem nezávislým na formě, jak to v krátké stati o umění *Diverses choses* definuje: „Barva! toť hluboký, záhadný jazyk, jazyk snu.“<sup>432</sup> Ve zmiňovaném rozhovoru s Eugènem Tardieu Gauguin o barvách říká: „Ostatně, jestli jsou stíny modré nebo ne, na tom nezáleží: kdyby nějaký malíř napříště

<sup>426</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 39.

<sup>427</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 291.

<sup>428</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 163.

<sup>429</sup> „ces couleurs fabuleuses, cet air embrasé, mais tamisé, silencieux.“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 169.

<sup>430</sup> Gauguin, Paul: *Noa Noa, Před a po, Dopisy*, cit. vyd., s. 331.

<sup>431</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 133.

<sup>432</sup> „La couleur! cette langue si profonde, si mystérieuse, langue du rêve.“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 159.

chtěl stíny vidět růžové nebo fialové, není důvod ho za to volat k zodpovědnosti, pokud jeho umělecké dílo bude harmonické a zavdá důvod k přemýšlení.<sup>433</sup>

Barvu Gauguin také dává do vztahu s hudbou, čímž předpovídá roli a funkci, jakou sehraje v abstraktní malbě 20. století: „Pomyslete taky na hudební podíl, který barva v budoucnu sehraje v malbě.“<sup>434</sup> Odkazuje tím zároveň ke generaci symbolistických básníků, kteří hledali symbiózu poezie a hudby. Později Apollinaire v článku o počátcích kubismu prohlásí: „Dospíváme tak ke zcela novému umění, které bude mít podobný význam pro malířství, jak jsme ho doposud chápali, jaký má hudba pro poezii. Bude to čisté malířství.“<sup>435</sup>

Paul Gauguin otevřel modernímu umění cestu k exotismu. Je předchůdcem tzv. primitivismu, jehož principem je nalezení nových formálních prostředků v umění přírodních národů, jak malíř zdůrazňuje v *Diverses choses*: „V primitivním umění vždy najdete mateřské mléko. (V umění vyspělých civilizací nic [...]).“<sup>436</sup> Gauguinovi šlo o „situaci“, o uvedení do stavu, na jehož vzniku se okolní skutečnost podstatně podílí, podněcuje ho k „snění“, ale jeho dílo ji neztvárňuje věrně. Gauguinovo „jinam a jinde“ je pak něčím odlišným, protože on už o něm nesní v Paříži jako Baudelaire, ale on tam je a právě tam z tohoto „jinde než ostatní“ tvoří. Oproti tomu Rimbaudovo uskutečnění odjezdu znamenalo konec jeho básnické tvorby.

Gauguin patří mezi první malíře, pro něž zjednodušené tvary a neobvyklé rozměry lidového a exotického umění znamenaly výzvu tradičnímu, antickému způsobu zpodobnění reality, pojetí krásy, harmonie a perspektivy. Našel v nich nové a osvobozující tvůrčí možnosti. Jako první vytyčil změny, které exotismus může přinést modernímu umění. Avantgardní malíři 20. století dovedou tyto principy do krajnosti a postaví na nich zásady kubismu a abstraktní malby. Na Tahiti Gauguin studuje pozůstatky polynéského umění, všímá si zjednodušené, téměř geometrické figurace a stylizace obličejů a těla bůžků *tiki*, kteří se objevují také na předmětech používaných v každodenním životě. Stejně tak ho zaujaly obtisky na látkách vyrobených z lýka, tzv. *tapa*. V *Noa Noa* najdeme mnoho kreseb, výkresů a obtisků těchto sakrálních sošek, předmětů atd.

---

<sup>433</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 162.

<sup>434</sup> „Pensez aussi à la part musicale que va prendre désormais la couleur dans la peinture.“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 22.

<sup>435</sup> „On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture, tel qu'on l'avait envisagé jusqu'ici, ce que la musique est à la poésie. Ce sera de la peinture pure.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Pléiade, Gallimard 1991, s. 1515.

<sup>436</sup> „Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs. (Dans les arts de pleine civilisation, rien [...]).“ In Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 161.

Gauguin nachází na Tahiti jiný druh krásy, který se v Paříži, jak správně tuší, nebude nikomu líbit. V dopise Sérusierovi z 25. března 1892 mluví přímo o „ošklivosti“: „Netroufám si mluvit o tom, co tady tvořím, tolik mě má plátna děsí; publikum je nikdy nepřijme. Je to ve všech směrech ohavné a jejich skutečnou hodnotu ocením teprve v Paříži, až to všichni uvidíte.“<sup>437</sup>

Gauguinovo výtvarné a literární dílo vychází z evropské tradice, staví se ostře proti ní, zároveň však do ní jejím neustálým přehodnocováním přirozeně zapadá. Gauguinovy prózy, paměti, dopisy či estetické poznámky nabízejí nejen zajímavý pohled do malířova vnitřního duchovního života, ale také unikátní svědectví o myšlení přelomu 19. a 20. století.

Přestože náměty Gauguinových obrazů z jeho oceánského období jsou tahitské či markézské, zůstávají silně zakořeněny ve vývoji umění starého kontinentu a budou východiskem pro nastupující evropskou generaci. V jeho obrazech se mísí často polynéské motivy s egyptskými, japonskými, indickými či javánskými, jejichž reprodukce či fotografie se podílely na stylizaci tahitských obrazů (slavný obraz tahitských žen na tržišti Ta Matete aj.). V obrazech jako *Ia Orana Maria* (Zdravas Maria, 1891), *Te tamari'i no Atua* (Kristovo narození, 1896) přenáší do tahitského prostředí, původně pohanského, evropská, křesťanská témata. Takováto symbióza výtvarných prvků různých kultur se výrazně podílí na podobě jeho exotismu.

Gauguinovi šlo o nalezení odpovědi na širší, obecnější a hlubší otázky týkající se lidského údělu v dějinách lidstva, snažil se odhalit tajemství lidského bytí. Tahit'ané na jeho obrazech ztělesňují původní přírodní život, nevinnost, ale hlavně věčnou otázku po smyslu života a smrti. Gauguin se tak ocitl „na druhém konci světa“ v čase „nepaměti“.

V Gauguinových obrazech splývá všední a nadpřirozené, nízké a vznešené, každodenní realita a imaginární skutečnost. K podobnému slučování vzájemných protikladů dochází paralelně v jeho literárním díle. Moc a síla jeho exotismu tkví v hledání neznámého, jinakosti a rozdílnosti, což se mu nepochybně podařilo zachytit a ztvárnit. Exotismus Gauguinových obrazů, stejně jako jeho literárního díla, přesáhl tahitské reálie a stal se, jak je dnes zcela zřejmé, nadčasovým.

---

<sup>437</sup> „Ce que je fais ici, je n'ose pas en parler tellement mes toiles m'épouvantent; jamais le public ne l'admettra. C'est laid à tous les points de vue et je ne saurai vraiment ce que cela est qu'à Paris quand vous tous aurez vu.“ Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, cit. vyd., s. 80.

## 2. Teoretické očistění exotismu v díle Victora Segalena

### a. Posmrtné setkání Segalena s Gauguinem

Paul Gauguin svým životem a dílem jak výtvarným, tak slovesným cestovatele a básníka bretaňského původu Victora Segalena (1878–1919) ovlivnil natolik, že ho lze bez nadsázky označit za iniciátora jeho literární tvorby. Victor Segalen se stal vůbec prvním teoretikem exotismu. Během návratu z Tahiti v roce 1904 začal Segalen psát *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers* (Esej o exotismu, estetika rozdílnosti), v němž očisťuje exotismus od dosavadních klišé a stereotypů a nabízí jeho nové, velmi osobité pojetí, jež se stane východiskem pro celé 20. století.

Staví se v něm proti tradiční podobě exotiky, jak se ustavila u romantiků či pozdějších spisovatelů konce 19. století, jako byli Pierre Loti, a kterou považoval za pokleslou kvůli jejímu pitoresknímu, konvenčnímu charakteru a zjednodušujícím, opotřebovaným klišé. Segalen chce předcházet zneužití exotiky jako nástroje kritiky, módy, ornamentu, pouhé „úlevy“ od splínu... Exotismus chápe v širokém smyslu jako uvědomění „jinakosti, rozmanitosti“. Jeho koncepce je zcela výjimečná svou moderností v době, kdy se ve Francii na počátku 20. století zvedá další vlna tradiční exoticko-koloniální literatury.

Jako námořní vojenský lékař dostal Victor Segalen rozkaz odplout v roce 1902 ve věku dvaceti čtyř let na Tahiti, aniž cokoliv o tomto ostrově věděl a aniž ho toužil poznat. V této době pro něho byl mnohem přitažlivější Dálný východ. V Polynésii Segalen pobyl od ledna 1903 do září 1904, z toho jedenáct měsíců na Tahiti, a zbytek strávil plavbou na ostatní souostroví francouzské Polynésie, ale také na Novou Kaledonii, Wallisovy ostrovy aj. Během plavby si psal deník, vydaný později pod názvem *Le Journal des Iles* (1902–1905, Deník z ostrovů), který je ilustrovaný fotografiemi, pohlednicemi, akvarely a dalšími dokumenty. Segalen svůj deník původně nezamýšlel vydat (sám žánr cestopisného deníku neměl v oblibě), psal ho pro své rodiče a rodinu. Možná že z tohoto důvodu ho vedl zdrženlivě, stroze a věcně, a tak je jeho deník považován za klasický, až tradiční. Tvoří věrný dokument o jeho cestě po Oceánii

a o genezi jeho prvotiny, tahitského etnografického románu *Les Immémoriaux* (1907, Bezpečnost).

Než Segalen odjel do Tichomoří, Rémy de Gourmont mu doporučil navštívit tam malíře Paula Gauguina. K přímému setkání však nikdy nedošlo. Segalen připlul na ostrov Hiva Oa několik měsíců po Gauguinově smrti (8. května 1903). Byl pověřen zpracováním jeho pozůstalosti. O významu své „pouti“ za Gauguinem píše v deníku v srpnu 1903:

Jímavé zážitky z minulosti – z minulosti mého putování napříč Symbolistní školou – oživené na těchto dalekých ostrovech díky relikviím po Gauguinovi. (...) Hiva Oa, to hlavně znamená přes půl světa setkání s ryzím symbolismem. Zbožně jsem putoval do Gauguinova ateliéru.<sup>438</sup>

Segalen objevil malířovy rukopisy, deník věnovaný dceři Aline, dopisy, skici, několik obrazů (většina byla už prodaná do Francie) a jeho *Dům rozkoše*. Pro Segalena to vše představuje nevídané zpracování exotické látky a zcela neobvyklý přístup k polynéské civilizaci. Na Markézách se setkal s malířovým přítelem Tioka a s jeho důvěrným známým, pastorem Vernierem. Později si na Tahiti při aukci Gauguinových věcí Segalen některé předměty z jeho pozůstalosti zakoupil. Do deníku si opisuje pasáže z malířových rukopisů. Polynéská civilizace se mu začíná jevit v jiném světle, a tak Segalen odkrývá prostřednictvím Gauguinovy pozůstalosti skutečnou, avšak zaniklou Polynésii. V dopise malířovu příteli Danielu de Monfried o tom v roce 1903 píše: „Mohu říci, že jsem z ostrovů a jejich Maorů nic *neviděl*, dokud jsem si neprohlédl a téměř neprožil Gauguinovy skicy.“<sup>439</sup>

Gauguinova pozůstalost změnila Segalenův pohled na Polynésii a navždy poznamenala jeho život a dílo. Svou tahitskou zkušenost prožívá prostřednictvím Gauguinova díla. Nachází v něm „výraz, obraz maorské duše z dob, kdy jí ještě nic nebránilo v nekonečném dialogu se svými démony a bohy,“<sup>440</sup> píše Henri Bouillier

---

<sup>438</sup> „Des moments émus d'autrefois – les autrefois de mes pèlerinages au travers de l'Ecole Symboliste – revécus en ces îles lointaines grâce aux reliques Gauguin. (...) Hiva Oa, c'est aussi la rencontre, à travers un demi-monde, d'un peu de pur symbolisme. J'ai pérégriné pieusement vers l'atelier de Gauguin (...)“ In Segalen, Victor: *Journal des Iles*, Papeete, Les Editions du Pacifique 1978, s. 62–68.

<sup>439</sup> „Je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin.“ In Segalen, Victor: *Gauguin dans son dernier décor et autres textes de Tahiti*, Paris, Fata Morgana 1975, s. 18.

<sup>440</sup> „L'expression, la suggestion de l'âme maorie quand rien n'empêchait encore son dialogue incessant avec ses démons et ses dieux.“ In Bouillier, Henri: *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France 1986, s. 126.

v monografii *Victor Segalen* (1961). Segalen se ztotožňuje s Gauguinovými názory, s jeho odsuzováním koloniální politiky a se stejnou lítostí konstatuje dovršující se zánik původní polynéské civilizace a kultury, zapříčiněný příjezdem evropských kolonizátorů a misionářů, přičemž rovněž sdílí Gauguinův antiklerikální postoj. Ve svém deníku popisuje malířovo působení na ostrovech: „Byl oblíbený mezi domorodci, které bránil před četníky, misionáři, a vším tím vražedným aparátem „civilizace“. Také poučil poslední Markézany, že je nikdo nemůže nutit chodit do školy. *Znamenalo to svým způsobem poslední podporu starodávných zvyků.*“<sup>441</sup>

Segalen napsal o Gauguinovi několik textů, v nichž malířovu osobnost mytizuje. V článku *Gauguin dans son dernier décor* (Gauguin na sklonku svého života), který vyšel už v červnu 1904 v *Le Mercure de France*, popisuje situaci, podmínky a prostředí, v nichž malíř strávil poslední chvíle života. Touto gauguinovskou „zprávou“ Victor Segalen vlastně vstupuje do literatury. Gauguin je podle něho prvním umělcem, který se pokusil o skutečné poznání a pochopení Tahit'anů. Do té doby originalita, jedinečnost, zvláštnost původních obyvatel byla buď systematicky potlačována, nebo dokonce ignorována.

Teprve Gauguin byl svým přístupem na těchto ostrovech schopen zachytit, ne ovšem chvatně, ale dlouhými studiemi, nečekaně nashromážděnými, tajemné rysy, či lépe záhadu rysů této rasy a nechat pod živoucí a proměnlivou slupkou vyprýštit podstatu jejich tváře.<sup>442</sup>

Segalen obdivuje Gauguinův autentický a hluboký zájem o polynéskou kulturu a to, jak se mu v jeho psaných i malovaných dílech podařilo zachytit pradávné tajemství Polynésanů. Vydává se v Gauguinových stopách znovu oživit pradávný, zapomenutý polynéský život a pokouší se v próze evokovat to, co se Gauguinovi podařilo v obrazech.

Minulost polynéské civilizace se stane předmětem Segalena důkladného a dlouhého bádání. Podobně se bude později zajímat při návštěvě Číny o její minulost. K etnografickému studiu polynéské civilizace ho už dříve nabádal profesor Léon Lejeal

---

<sup>441</sup> „Il était aimé des indigènes, qu'il défendait contre les gendarmes, les missionnaires, et tout ce matériel de 'civilisation' meurtrière. Il apprit ainsi aux derniers Marquisiens qu'on ne pouvait les forcer à suivre l'école. *Ce fut un peu le dernier soutien des anciens cultes.*“ In Segalen, Victor: *Journal des Iles*, cit. vyd., s. 68.

<sup>442</sup> „Il fallut l'abord de Gauguin, dans ces îles pour cerner, non point d'un seul coup d'œil, mais par de lentes études soudain rassemblées, les traits mystérieux, – ou mieux, les traits du mystère de cette race, et laisser sous l'enveloppe vivante et changeante, sourdre le visage essentiel“ In Segalen, Victor: *Gauguin dans son dernier décor et autres textes de Tahiti*, cit. vyd., s. 103.

při plavbě do New Yorku v roce 1902, když se dověděl, že mladý důstojník míří do Oceánie. Zprostředkoval mu kontakt na známého německého etnografa zabývajícího se Tichomořím Karla von den Steinen.

V Polynésii a později ve Francii Segalen vědecky zpracovává veškerou dostupnou literaturu o polynéských ostrovech, od Bougainvillových knihy *Cesta kolem světa* po Moernhoutovy *Cesty na ostrovy Velkého oceánu* nebo *Polynesian Researches* Angličana Williama Ellise. Segalen také studuje polynéské jazyky. Při svém bádání sbírá živá ústní svědectví. Na markézském ostrově Hiva Oa vyslechne od jedné ženy mytické příběhy o osídlování souostroví a dlouhou genealogii bohů a králů Polynésie, jak dokládá jeho deník:

Skandující svůj monotónní proslov, stará žena, jediná, která si ještě uchovala v paměti všechna takováto pradávna vypravování, nám u pana Verniera vypráví o počátcích světa, jak byly osídlovány ostrovy a jak za sebou postupně následovalo jednadsmesát generací od vylovení Dvojčat bez otce a matky. (...) a vypravěčka dřepící v koutě, s očima zahleděnými do prázdna, pohupující ve stejném rytmu svou vyhublou ruku, kolébavě skanduje každé jméno dlouhé dynastie.<sup>443</sup>

Výsledkem Segalenova pobytu na Tahiti je soubor textů, které tvoří tzv. *maorský cyklus*. Otvírá ho dialog *Pensers païens* (1906, Pohanské myšlení), napsaný po vzoru Diderotova *Dodatku k Bougainvillově cestě* a zamýšlený jako úvod k nedokončené próze *Le Maître du Jouis* (Pán rozkoše), na níž Segalen začal pracovat v roce 1907. Hlavním hrdinou je postava inspirovaná Gauguinovou osobností a jeho životem na Tahiti a Markézách a Segalen hodlal malířovým prostřednictvím ukázat, že jedině básník nebo velký umělec může svým dílem oživit a zvěčnit minulost a duchovní povahu zanikající civilizace. Článek *Voix mortes: Musiques maori* (Mrtvé hlasy: Maorské hudby) napsal Segalen na Debussyho přání pro *Le Mercure de France* (říjen 1907). Krátkou polynéskou povídku *La Marche du feu* (Chůze na ohni), vzniklou v roce 1908 jako součást rozsáhlejší nedokončené sbírky *Les Exotiques*, však Segalen za života nestihl vydat.

---

<sup>443</sup> „Scandant son dire monotone, une vieille femme, la seule dont la mémoire ait encore conservé de telles vieilles choses, nous récite, chez M. Vernier, les Origines, et comment furent peuplées les îles, et les soixante et onze générations qui s'affilièrent depuis le débarquement des Deux Jumeaux sans père ni mère. (...) et la récitante, accroupie dans un coin, les yeux dans le vide, balançant d'un rythme égal sa main sèche, scande d'une oscillation chaque nom de sa longue dynastie.“ In Segalen, Victor: *Journal des Iles*, cit. vyd., s. 66.



První krátký životopis Paula Gauguina z roku 1916 *Hommage à Gauguin* (Pocta Gauguinovi) se stane předmluvou knihy *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfried* (1919, Gauguinovy dopisy Danielu de Monfried). Ale už v roce 1906 se Segalen přiznává Monfriedovi, který mu po návratu do Paříže přiblížil Gauguinovo dílo, že především Gauguin svým uměním a činy ovlivnil jeho postoj k Tahiti a k exotice jako takové, navíc ho inspiroval ke vzniku tahitského románu *Les Immémoriaux*: „Pokusil jsem se ‚napsat‘ tahitské lidi podobným způsobem, jakým se na ně díval Gauguin, než je namaloval: takové, jací jsou zevnitř až po zevnějšek.“<sup>444</sup>

## **b. Exotismus jako estetika rozmanitosti**

Segalenova reflexe exotismu se zrodila v Oceánii, od té doby se postupně rozvíjela a jejím výsledkem je první teorie exotismu, nazvaná *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Segalen esej začal psát od roku 1904, nikdy ho však nedokončil ani mu nedal definitivní formu. Teprve v roce 1955 vyšlo několik úryvků v *Le Mercure de France* a knižně vyšel až v roce 1978. Tvoří ho poznámky, které si Segalen zapisoval při svých cestách od roku 1904 do roku 1918. Text má formu osobního deníku a eseje, celkově budí dojem materiálu shromážděného před napsáním knihy.

Každý zápis uvádí datum a místo, kdy a kde byly poznámky zaznamenány. Původní rukopis tvoří soubor náčrtků, začátků kapitol, různých kompozičních plánů budoucího díla, dopisů přátelům popisující budoucí knihu. U některých částí, pravděpodobně zamýšlených kapitol, je uveden titul. Text má torzovitou podobu, je velmi heterogenní, někdy se opakuje, jindy si protiřečí, zřejmě kvůli značným časovým odstupům mezi jednotlivými zápisy, případně změně úhlu autorova pohledu. Přes svou fragmentárnost představuje esej významný pokus o pojmové a systematické vymezení *exotismu* a jeho pojetí se stane vyšším a řídícím principem Segalenova díla. Nejvýznamnější a nejsoustavnější poznámky vznikly kolem roku 1908 před odjezdem do Číny (1909), kdy zřejmě Segalen cítil nutnost svou koncepci uspořádat.

Svým novým pojetím exotismu se Segalen postavil proti spisovatelům, v jejichž díle se prosazuje tradiční romantický exotismus, jako byli Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Loti či Claudel. Segalen si předsevzal očistit pojem exotismu od jeho pokleslé podoby, jak se projevoval v dosavadní a současné exotické literatuře.

---

<sup>444</sup> „J’ai essayé ‚d’écrire‘ les gens tahitiens d’une façon adéquate à celle dont Gauguin les vit pour les peindre: en eux-mêmes, et du dedans en dehors.“ In Bouillier, Henri: *Victor Segalen*, cit. vyd., s. 126.

Prosazoval proti ní novou, zcela protikladnou koncepci, založenou na všeobecné problematice vztahu k cizímu či neznámému, na dialektice „stejného“ a „jiného“. Segalen vycházel z Schopenhauerovy filozofie, inspirací mu byl také Nietzsche, ale především dnes už zapomenutý francouzský filozof Jules de Gaultier (1858–1942), který uváděl myšlenky obou německých filozofů do Francie<sup>445</sup> a byl jimi sám, zejména Schopenhauerem, ovlivněn.

Jules de Gaultier se také zabýval Flaubertovým dílem a v knize *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892, Bovarysme, psychologie ve Flaubertově díle) vymezil pojem tzv. bovarysmu, který definuje jako „schopnost vnímat sebe jako někoho jiného“<sup>446</sup>.

Segalen ve svém *Eseji o exotismu* vytváří paralelu mezi tímto rysem bovarysmu a exotismem, prokládá ho citáty z Gaultierova díla, ale také dopisy, které mu psal. Dalším pramenem Segalenova myšlení se stane hinduistická filozofie. Záměr *Eseje* Segalen představuje hned na začátku knihy:

Jde mi o to zachytit má různá vidění budoucího exotismu – nebo dokonce minulého – a uspořádat je na několika stránkách formou jakýchsi básní v próze, pokud možno co nejjasnějších a rytmizovaných... Ale co vlastně! „Dojmy“ z cest? Ne, to ne! (...) Takže ani Loti, Saint-Pol-Roux, ani Claudel. Něco jiného! Jiného než oni! Ale skutečný objev *musí* být prostý... a navíc proč vlastně *zcela* jednoduše neudělat pravý opak než ti, proti nimž se ohrazuji? Proč nezkusit něco naprosto *protikladného*? Řekli, co viděli, co cítili v přítomnosti nečekaných věcí a lidí, s nimiž se chtěli střetnout. Prozradili však, co si tyto věci a lidé mysleli v sobě a o nich?<sup>447</sup>

Segalen odsuzuje tradiční exotismus velmi ostře. Lotiho a turisty označuje za „Kuplíře s Pocitem Rozmanitosti“<sup>448</sup>, proti nimž staví tzv. skutečné cestovatele, jež nazývá „exoty“. Tito naopak dokážou svůj „exotismus“, své pozorování „cizího předmětu“ sdílet a uvědomují si, že se od něho liší, a jsou si vědomi své jinakosti a

---

<sup>445</sup> Například *De Kant à Nietzsche* (1900) nebo *Nietzsche et la réforme philosophique* (1904).

<sup>446</sup> „pouvoir de se concevoir autre“ In Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche 1986, s. 36.

<sup>447</sup> „Il m'importe de fixer mes différentes visions d'exotisme à venir – ou même passé – dans une série ordonnée de pages, sortes de poèmes en prose, aussi évidents et rythmés que possible... Mais quoi! Des „impressions“ de voyages, alors? Non pas! (...) Donc, ni Loti, ni Saint-Pol-Roux, ni Claudel. Autre chose! Autre que ceux-là! Mais une vraie trouvaille *doit* être simple... et d'abord pourquoi *tout* simplement, en vérité, ne pas prendre le *contre-pied* de ceux-là dont je me défends? Pourquoi ne pas tenter la *contre-épreuve*? Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des choses et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux?“ Tamtéž, s. 31.

<sup>448</sup> „Proxénètes de la Sensation du Divers.“ Tamtéž, s. 46.

rozdílnosti. Cestovatel si totiž nemá všímat všeho cizího kolem sebe, ale musí také pochopit a uvědomit si, že on sám je pro ty, které na cestách potkává, cizincem.

Podle Segalena spisovatel nesmí zůstat v zajetí vlastního jednotvárného pohledu, vlastní subjektivity. Musí změnit úhel pohledu, přestat ukazovat cizí civilizace z evropského hlediska, které je zkreslující a mylné, ale z vnitřního stanoviska původních obyvatel. Základním úkolem je očištění zavedeného termínu „exotismus“, o němž Segalen píše, že se stal dvojznačným, až nebezpečným, protože je poskvřněn koloniální ideologií či turistickým užitím. Tento druh exotismu je příliš omezený. Je tedy nutné vrátit se k jeho původnímu etymologickému smyslu:

Definice předpony *Exo* v jejím co možná nejvšeobecnějším smyslu. Vše, co je „vně“ celkově aktuální, každodenní skutečnosti našeho vědomí, vše, co není našim obvyklým „Mentálním laděním“.<sup>449</sup>

Exotické by tak všeobecně mělo být vše, co je z pohledu pozorovatele vnější, externí, což se netýká pouze francouzských tropických kolonií z metropolitního pohledu. Segalen chce slovo *exotismus* zbavit všech negativních a pokleslých konotací. V jeho nové definici nabývá *exotismus* širšího významu: „Aby to bylo zcela jasné, *exotismem* já sám rozumím pouze jedinou, ale ohromnou záležitost: pocit, který máme z *Rozmanitosti*.“<sup>450</sup> Zde se objevuje klíčové slovo Segalenovy definice *exotismu*: *divers* – různost či rozmanitost. Václav Jamek překládá „*divers*“ jako „rozmanitost“, případně také „různotvárnost“. V tomto novém pojetí se *exotismus* stává „estetikou rozmanitosti“:

Chci pojmenovat „Rozmanitost“ vše, co bylo dodnes pojmenovávané jako cizí, zvláštní, nečekané, překvapující, tajemné, zamilované, nadlidské, hrdinské, a také božské, vše, co je *Jiné*; – to znamená v každém z těchto slov zvýraznit dominantní část *esenciální* *Rozmanitosti*, kterou každé z těchto výrazů odkrývá. Ponechávám slovu „estetika“ přesný význam v jeho přesně vědeckém smyslu tak, jak mu ho profesionální myslitelé vnutili a který si zachoval.<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> „Définition du préfixe *Exo* dans sa plus grande généralisation possible. Tout ce qui est ‚en dehors‘ de l’ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n’est pas notre ‚Tonalité mentale‘ coutumière.“ Tamtéž, s. 33.

<sup>450</sup> „Exotisme; qu’il soit bien entendu que moi-même je n’entends par là qu’une chose, mais immense: le sentiment que nous avons du *Divers*.“ Tamtéž, s. 63.

<sup>451</sup> „Je conviens de nommer ‚*Divers*‘ tout ce qui jusqu’aujourd’hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre*; – c’est à dire dans chacun de ces mots mettre en valeur dominante la part du *Divers essentiel* que chacun de ces

V poznámkách z 11. prosince 1908 se Segalen snaží důkladně a systematicky rozvinout svou teorii exotismu jako estetiky rozmanitosti. Opatřil je Úvodem, v němž opětovně vysvětluje svou představu exotismus:

Nejprve je nutné vyčistit terén. Vyhodit vše opotřebované a zatuchlé, co slovo exotismus obsahuje. Zbavit ho všech jeho pozlátek: palma a velbloud (...). Poté zbavit slovo jeho významu vztahujícího se výhradně k tropům či geografii. Exotismus není vymezen jen prostorem, ale také vztahem k času.<sup>452</sup>

Segalen zbavuje exotismus klasických klišé, navíc překračuje jeho geografickou omezenost, pojmenovává ho „l'amour des autres mondes“, stejně jako jeho vazbu na jeden časově omezený typ kultury (například na země mimo technicko-průmyslový pokrok). Následuje plán budoucího eseje v třinácti bodech – kapitolách, v nichž popisuje různé aspekty exotismu, například exotismus přírody, rostlin, zvířat atd. Rozmanitost, jinakost lze nejprve vnímat smysly: prostřednictvím „sensation d'exotisme“. Tato zásadní a klíčová myšlenka se nachází právě v rozsáhlé poznámce z 11. prosince 1908:

Abychom rychle dospěli k definici, ustavení pocitu Exotismu: není ničím jiným než pojmem jiného; vnímáním Rozmanitosti; poznáním, že nějaká věc není sama sebou; a mocí exotismu je schopnost vnímat jinak.<sup>453</sup>

Pouze kontakt s jinými, cizími lidmi a věcmi může vyvolat „sensation d'exotisme“. Rozmanitost, jinakost je základním faktorem jakéhokoliv exotismu, ať už v čase či v prostoru. A síla a moc exotismu se skrývá v schopnosti vnímat, chápat, prožít právě ono „jiné“, „jinak“. Pocit jinakosti může plně a v celém rozsahu vnímat jedině člověk se silnou osobností, o čemž měla pojednávat první plánovaná kapitola L'individualisme.

---

termes révèle. Je garde au mot „esthétique“ le sens précis, qui est celui d'une science précise que les professionnels de la pensée lui ont imposé, et qu'il garde.“ Tamtéž, s. 83–84.

<sup>452</sup> „Avant tout, débayer le terrain. Jeter par dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux: le palmier et le chameau (...). Puis dépouiller ensuite le mot d'exotisme de son acception seulement tropicale, seulement géographique. L'exotisme n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps.“ Tamtéž, s. 36.

<sup>453</sup> „Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme: qui n'est autre que la notion de différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre.“ Tamtéž, s. 36.

Jinakost mohou pociťovat pouze ti, kteří mají silnou osobnost. (...) Pouze ti zakusí úplně ten úžasný pocit, pocítí, co jsou a co nejsou. Exotismus tedy není kaleidoskopický stav turisty či průměrného diváka, ale živou a zvědavou reakcí na střet silné osobnosti s objektivitou, jejíž vzdálenost vnímá a vychutnává si ji. (Pocity Exotismu a Individualismu jsou komplementární.)<sup>454</sup>

Skutečně „vnímat jinak“ může teprve někdo s pevnou, neměnnou a silnou identitou. Exotismus nesmí být adaptací, asimilací cizího, neznámého ani jeho dokonalým pochopením, poznáním, ale naopak pronikavým vnímáním věčné nesrozumitelnosti, nepochopitelnosti či neproniknutelnosti. Člověk přitom nesmí lamentovat jako například Pierre Loti, který si zoufá nad nemožností komunikace mezi lidmi, cizími národy, civilizacemi. Naopak ze střetu s cizím, s jiným je nutné se radovat, protože nám odkrývá naši vlastní identitu, lépe vnímáme, čím nejsme. Jedině tak může střetnutí s cizím být opravdu obohacující. Pozorování ostatních umožňuje odhalit sebe sama.

Exotismus 20. století podle Segalena také nebude pokusem adoptovat „jiné“, bude si uvědomovat „l'incompréhensibilité éternelle“ – „věčnou nepochopitelnost“. Bude to příznačné zejména pro Michauxovy cestopisy či básně.

Vyjděme tedy z přiznání neproniknutelnosti. Netěšme se z asimilace zvyků, ras, národů, ostatních; naopak se radujme, že to nikdy nebude možné; jedině tak si zachováme trvalou radost z pocitu Rozmanitosti.<sup>455</sup>

Segalen se zde radikálně staví proti přístupu Paula Claudela, který se snažil pochopit, poznat a osvojit si čínskou kulturu, krajinu a přírodu ve sbírce básní v próze *Poznání Východu* (1907), vzniklé za jeho pobytu v Číně (1895–1899). Claudel ji napsal především pro návštěvníky Číny a jeho cílem bylo seznámit cizince s kulturou a tradicemi této země: podal však její zcela subjektivní obraz, zakořeněný více v evropském myšlení.

---

<sup>454</sup> „Ne peuvent sentir la Différence que ceux qui possèdent une individualité forte. (...) Que ceux-la goûteront pleinement l'admirable sensation, qui sentiront ce qu'ils sont et ce qu'ils ne sont pas. L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et dégage la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont *complémentaires*).“ Tamtéž, s. 38.

<sup>455</sup> „Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers.“ Tamtéž, s. 38.

Doloží to později Segalenova básnická sbírka *Stély* (1912), v níž usiloval zachovat originalitu tohoto cizího světa, tlumočit jeho jinakost a nevztahovat vše jako Claudel ke svému vlastnímu univerzu. V této konfrontaci musí básník umět na chvíli zapomenout na svou vlastní kulturu. Zásadním rysem všeho exotického je neporozumění, neproniknutelnost. Toto tajemství nelze asimilovat, stejně jako nejde pochopit a přivlastnit si ono cizí. Kouzlo exotismu tkví především v údivu, fascinaci neznámým.

Nejprve Segalenova koncepce zahrnovala pouze kulturní jinakost, ale autor brzy objevil, že jinakost v širším smyslu slova je součástí existence jako takové. Ve svém eseji sděluje své střízlivé přesvědčení, že skutečné, absolutní sblížení s cizím (ať už francouzským, asijským či americkým) je nemožné. A právě proto bude cestování a setkávání s cizími civilizacemi v průběhu 20. století předmětem deziluze, což bude případ Henriho Michauxa, který bude při svých cestách konfrontován s nemožností osvojit si „druhého“ a cestování se pro něho stane návratem do „prostoru uvnitř“. Ve studii *Lecture de Segalen* (Čtení Segalena) Pierre Emmanuel charakterizuje smysl konfrontace s cizím: „Odjet znamená vstoupit do přímého vztahu opozice mezi dvěma světy, mezi tím, co si představujeme, a tím, s čím se střetáváme, mezi našimi sny a činy, mezi našimi touhami a tím, čeho se nám dostává.“<sup>456</sup>

Svět, který Segalen usiluje ztvárnit ve svém díle, je světem mnohotvárným, rozlišným, proto je pro jeho básnické dílo cestování ideálním prostředkem, jak vnímat, pozorovat nekonečné podoby různosti. Tuto rozmanitost nechce reprodukovat subjektivně a povrchně, ale dát vyniknout její původní esenci cizosti, která je pro něho jediným garantem krásy. Protože samotná rozdílnost je pramenem krásy jako takové, která není uniformní: „Vidět svět, a pak vyjádřit své vidění světa. Viděl jsem ho v jeho rozmanitosti. Je na mně, abych právě tuto rozmanitost teď dával ochutnat.“<sup>457</sup> Podobně se o tomto zásadním bodu svého myšlení svěří v dopise Julesovi de Gaultier: „(...) zdálo se mi, že jsem schopný všude vytušit Rozmanitost.“<sup>458</sup>

Své ideální představě exotismu dal Segalen básnickou podobu ve svých *Stélách*, nejvýrazněji ve stéle Rady správného poutníka. Poutník si nikdy nesmí vybrat jeden ze

---

<sup>456</sup> „Partir, cela veut dire entrer en rapport direct d'opposition entre deux mondes, celui que l'on pense et celui que l'on heurte, ce qu'on rêve et ce que l'on fait, entre ce qu'on désire et cela qu'on obtient.“ In Emmanuel, Pierre: *Lecture de Segalen*, in *Regard, espaces, signes*, Victor Segalen, L'Asiathèque 1979, s. 15, citováno in Gandin, Eliane: *Le voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, Paris, L'Harmattan 2002, s. 236.

<sup>457</sup> „Voir le monde et puis dire sa vision du monde. Je l'ai vu sous sa diversité. Cette diversité j'en ai voulu, a mon tour, faire sentir la saveur.“ Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*, cit. vyd., s. 43.

<sup>458</sup> „(...) j'ai cru voir que j'étais apte à flairer en tout le Divers.“ Tamtéž, s. 45.

dvou extrémů: ani město, ani cestu, ani horstvo, ani rovinu, ani zvuk, ani ticho atd.,  
nýbrž nekonečné možnosti této rozmanitosti či různotvárnosti.

Tak, příteli, dospěješ bez zastávek a klopýtání,  
bez ohlávky a stáje, bezpracně, nezaslouženě,  
nikoli do močálu nesmrtelných slastí,

Nýbrž do vírů sytých opojných v mohutné řece  
zvané Různotvárnost.<sup>459</sup>

Segalen uzavírá svůj esej tím, že exotismus vrcholí v „myslící bytosti, která se střetává tváří v tvář sama se sebou, odhaluje, že je jiná a raduje se z této jinakosti.“<sup>460</sup> Proto je exotismus nakonec návratem k počátečnímu bodu, cestovatel vycestoval „au bout de la connaissance de soi“. Poznání sebe sama se realizuje pomocí poznání jiného, druhého. Podle Segalena nakonec ani není třeba cestovat, rozmanitost se skrývá všude, každý skutečný vizionář je exot. A čím dál tím víc nalézá toto vše v tajemství a fantazii. Philippe Draperi o tom píše ve studii *La genèse du mythe polynésien* (1991, *Geneze polynéského mýtu*):

V tomto převráceném exotismu zůstává subjektivismus nutný. Segalen pochopil, že je nutno „být“, a ne „zmizet“, abychom přijali jiného nebo jím byli prostoupeni. V tom spočívá jeho velká modernost. Stejně jako Hölderlin, Heidegger, Lévinas odmítá *já umírající* pod záminkou uchopit Jiného. Uznání Druhého probíhá přes jednotlivé já „soustředěné ve své ipseitě“, jinak řečeno přes velebení egoismu.<sup>461</sup>

Segalenovy úvahy o exotismu vyústily v teorii rozdílnosti, úzce spjatou s ontologickými otázkami. Nelze se zabývat cizím, druhým, aniž se řeší otázka vlastní identity. Rozpory, které se Gauguin tolik snažil sjednotit ve svém díle a osobnosti,

---

<sup>459</sup> Segalen, Victor: *Stélys*, přel. Václav Jamek, Praha, Odeon 1978, s. 75.

<sup>460</sup> „(...) être pensant qui se retrouve face à face avec lui-même, et se découvre autre, et se réjouit dans sa diversité“ In Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*, cit. vyd., s. 90.

<sup>461</sup> „Dans cet exotisme renversé, le subjectivisme reste nécessaire. Segalen a compris qu'il faut 'être' et non pas 'disparaître' pour accueillir l'autre ou pour être investi par lui. Sa grande modernité est là, avec Holderlin, Heidegger, Lévinas, dans le refus d'un *moi mourant* sous prétexte de saisir l'Autre. La reconnaissance d'Autrui passe par un je 'ramassé dans son ipséité de je' autrement dit par l'éloge de l'égoïsme.“ In Draperi, Philippe: *La genèse du mythe polynésien ou Le miroir aux alouettes du politique*, in *Bulletin de la société des études océaniques*, Papeete, juin-décembre 1991, n° 254–255, Tome XXI, n° 5 et 6, s. 77–78.

Segalen zvrátí v jednoznačně „pozitivní“. Jedině skrze tuto rozmanitost, rozporuplnost a střet protikladů se mohl Gauguin dobrat jednoty svého vlastního já. Segalen cituje Gaultierův aforismus v dopise, který mu přímo adresuje a který vložil do svého eseje: „Jednota se představuje sama sobě pouze v rozmanitosti.“<sup>462</sup>

Václav Jamek v předmluvě ke *Stélám*, nazvané Básník hýřící rovnováhou, charakterizuje Segalenovo vnímání rozmanitosti:

Rozpornost světa je pro Segalena pozitivní, podnětná a krásná. Básník ji v sobě bytostně odráží, je osobností stejně členitou, mnohotvárnou a protiřečivou jako svět sám, členitost však u něho neznamena rozervanost, citlivost neznamena zimomřivost. Hodnota Segalenova díla spočívá především v tom, že vůči rozpornosti světa určuje lidskou zkušenost jako otevřenou a šťastnou, dynamicky vyváženou.<sup>463</sup>

Rozmanitost světa je největším bohatstvím člověka, její poznání vyúsťuje v nalezení vlastní jednoty. Zkušenost kulturní rozpornosti je pro Segalena pouze prvním stádiem, objevuje totiž, že „rozdílnost“ je přítomná přímo v jádru samotné existence, je základním elementem vnitřního „nesouladu“, který zajišťuje fungování bytí. Navíc v tropech zakusil Segalen skutečný pocit blaha a rozkoše. V dopise příteli Henrimu Manceronovi, který včlenil do *Eseje o exotismu*, popisuje svou radost ze života na Tahiti:

Říkal jsem ti, že jsem byl v tropech šťastný. To je zběsile pravdivé. Během dvou let v Polynésii se mi samou radostí špatně spalo. Probouzel jsem se k pláči opilý z vycházejícího dne. (...) Cítil jsem radost proudit ve svých svazech. Přemýšlel jsem s rozkoší; objevil jsem Nietzscheho; tvořil jsem své dílo, byl jsem svobodný, zotavoval jsem se, byl jsem svěží a smyslně dosti dobře zanícený. (...) Celý ostrov ke mně přicházel jako žena.<sup>464</sup>

Segalen v Polynésii objevuje, že pocit blaha a štěstí pochází ze souladu všech smyslů, že on sám je stvořen pro „radost“, objevuje svou tvůrčí sílu. Vstoupilo do něho

---

<sup>462</sup> „L'unité ne se représente à elle-même que dans la diversité.“ In Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*, cit. vyd., s. 45.

<sup>463</sup> Segalen, Victor: *Stély*, cit. vyd., s. 105.

<sup>464</sup> „Je t'ai dit avoir été heureux sous les tropiques. C'est violemment vrai. Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. J'ai eu des réveils à pleurer d'ivresse du jour qui montait. (...) J'ai senti de l'allégresse couler dans mes muscles. J'ai pensé avec jouissance; j'ai découvert Nietzsche; je tenais mon œuvre, j'étais libre, convalescent, frais et sensuellement assez bien entraîné. (...) Toute l'île venait à moi comme une femme.“ In Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*, cit. vyd., s. 61.



nietzscheovské „opojení“, ztělesňující dionýský princip umělecké tvorby. Na Tahiti Segalen poprvé zakouší smyslnost a životní elán, nechává se strhnout vlastní nastrádanou energií.

Segalenův esej může překvapit svým „antiintelektualismem“: podle něho inteligence zkresluje, zbavuje věci jedinečnosti, stává se abstraktním znakem výpočtu ducha. Proti tomu Segalen staví lásku, která naopak zachovává jedinečnost, jinakost objektu, a nazývá každou věc vlastním jménem.

Z tohoto úhlu komentuje Segalen teorii Julese de Gaultier o konfliktu mezi „Instinct de Connaissance“ a „Instinct vital“: „Vedle stavu Poznání, je třeba nastolit stav *prozíravosti*, který není nihilistický, destruktivní.“<sup>465</sup> Prozíravost je kompromisem mezi poznáním a čistým vitálním impulzem, což je nejvyšší ctností skutečného vizionáře. Nejde o to, aby *viděl* lépe než ostatní, ale aby vnímal všemi smysly přítomnost různých světů ve světě. Toto vnímání rozmanité skutečnosti není pouze instinktivní, smyslové, ale stejnou měrou také duchovní.

Segalenův pohled na svět a na život osciluje mezi realismem a symbolismem: vnější realita má pro něho zásadní význam, ale za ní se skrývá ještě něco jiného (surnature). Jednotu vytváří teprve prolínání reálného a imaginárního, proto se jeho zaslíbenou zemí stala Čína.

Problematika „jinakosti“ a „alterity“ se stala klíčovou pro filozofii, antropologii a společenské vědy 20. století, a to od Claude-Léviho Strausse, Mircea Eliadeho po Emmanuela Lévinase. Proto bylo Segalenovo pojetí exotismu objeveno teprve v druhé polovině 20. století, kdy se stalo zvláště aktuálním. Modernost Segalenova *Essai sur l'exotisme* nemohla být ve své době, kdy se na neevropské národy hledělo prismatem koloniální a rasistické ideologie, pochopena a oceněna, což ovšem nemůže zastřít jeho iniciační podnětnost pro následující vývoj společenského a humanitního myšlení. Segalen se stal předchůdcem i zakladatelem nového postoje k exotismu jak v jeho teoretických, tak uměleckých proměnách 20. století.

---

<sup>465</sup> „A côté de l'état de Connaissance, instaurer l'état de *clairvoyance*, non nihiliste, non destructeur.“ Tamtéž, s. 67.

### c. Nová narativní forma exotismu

Podstatnou složku Segalenovy estetiky představuje *rozmanitost*, která však současně sehrává klíčovou roli v jeho hledání nového uměleckého tvaru a určuje narativní a básnickou formu jeho literárního díla. V článku *La Genèse du mythe Polynésien* to potvrzuje Philippe Draperi: „Vyjádřit toto jiné vyžaduje jistý způsob psaní, svébytnou formu, podobnou Gauguinově, když jako malíř použil novou tonalitu, aby vystihl polynéskou bytost.“<sup>466</sup>

Ve své slovesné tvorbě Segalen neustále hledá nové, originální výrazové formy. Snaží se podřít každý text jinému žánru, který by se lišil od tradičních či soudobých a neopakoval už předchozí. Jeho dílo se vyvíjí od symbolismu k moderní poezii. V jeho textech hraje zásadní roli konfrontace skutečnosti a imaginace a vztah prožívané zkušenosti a literatury. Segalenovu exotismu a především jeho žánrovým inovacím exotického psaní věnuje rozsáhlou studii Dima Hamdanová v knize *Victor Segalen et Henri Michaux – Deux visages de l'exotisme dans la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle* (Victor Segalen a Henri Michaux – Dvě tváře exotismu ve francouzské poezii XX. století):

[Segalen] Obnovil narativní perspektivu a výstavbu příběhu, když přemístil úhel pohledu a vševědoucnost na stranu kolonizovaných. (...) Loti a Segalen přispěli k osvobození románu od linearity a k jeho sblížení s lyrickým vyprávěním. (...) Aby rehabilitoval kulturní autenticitu, Segalen využívá v procesu Jinakosti básnickou představivost.<sup>467</sup>

Ideální básnickou formu našel Segalen teprve v Číně, kde napsal sbírku *Stèles*. Ale už předtím v románu *Les Immémoriaux* narušuje tradiční narativní postupy a aplikuje zásady exotismu, jak je definuje v *Eseji o exotismu*. Pro Segalena je nutné zachovat v textu překvapení vyvolané setkáním s cizím.

Román *Les Immémoriaux* vyšel v září 1907 pod pseudonymem Max Anely. Jeho vznik se odvíjí od Segalenova příjezdu na Tahiti v roce 1903. V Polynésii dokončil

---

<sup>466</sup> „Dire cet autre exige une écriture, une forme appropriée, de la même manière que Gauguin proposait des tonalités nouvelles pour dépeindre l'être polynésien.“ In Draperi, Philippe: *La genèse du mythe polynésien*, cit. vyd., s. 78.

<sup>467</sup> „Il a renouvelé la perspective narrative et l'organisation du récit, en déplaçant le point de vue et l'omniscience du côté du colonisé. (...) Loti et Segalen ont contribué à libérer le roman de la linéarité et à nouer avec le récit poétique. (...) Afin de réhabiliter l'authenticité culturelle, Segalen engage l'imaginaire dans le procès de la Différence.“ In Hamdan, Dima: *Victor Segalen et Henri Michaux*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2002, s. 383.

pouze jednu (čtvrtou) kapitolu, nazvanou Le Prodige (Zázrak), zbývající část knihy psal na základě poznámek a bádání až do roku 1907.

Román popisuje počátky evangelizace Tahiti, která byla příčinou zániku původního polynéskeho náboženství a kultury. Děj začíná v roce 1797, kdy na Tahiti připlouvá britská loď *Duff* s prvními protestantskými misionáři a končí o dvacet let později, kdy se protestantismus stal oficiálním náboženstvím ostrova, poté, co se král Pomare II. nechal v roce 1819 pokřtít. Podstatným znakem Segalena románu je prolínání fiktivních postav se skutečnými historickými postavami, jakými byli král Pomare II. či Note, původně Nott, jeden z nejvýznamnějších britských misionářů, který připlul na lodi *Duff* a na Tahiti zůstal padesát let do své smrti.

Oproti šablonovitým exotickým tématům milostného vztahu cizince s Tahitánkou či popisování idylického života na rajském ostrově zvolil Segalen historické a závažné téma: evangelizaci ostrova Tahiti na sklonku osmnáctého století. Tuto volbu zdůrazňuje Jean-Jo Scemla ve studii *Les Immémoriaux de Victor Segalen* (1986): „Segalena básnická představivost pramení ze skutečnosti a přesnost je samotným exotismem.“<sup>468</sup>

*Les Immémoriaux* se dá nazvat „dramatem“ zániku polynéske civilizace. Britští misionáři přinášejí na ostrov novou řeč nesoucí s sebou také novou koncepci světa. Z konfrontace dvou civilizací vychází jako vítěz evropská, jejíž hlavní zbraní byly písmo a bible. Přitom Segalen v románu nepopisuje ani tzv. dobré či špatné divochy.

Slovem *Immémoriaux* označuje Segalen Tahitány, kteří v kontaktu s evropskou civilizací, křesťanstvím a písmem už ztratili paměť svých dějin, tradic i zvyků a odvrátili se od svého původního polyteistického náboženství – stali se *bezpamětnými*. Knihu Segalen věnuje „Aux Maori des temps oubliés“ (Maorům zapomenutých časů). Záměrem knihy není pouze popsat zánik dávného Tahiti, ale postihnout jeho podobu těsně před příjezdem Evropanů. Segalen zachycuje ostrov v době, kdy byl ještě posvátnou pohanskou zemí, v níž příroda byla plná znamení bohů a člověk v ní žil v souladu s kosmickými silami. Segalen rekonstruuje polynéske svět, nad nímž bděli bohové prostřednictvím kněží.

Knihy je žánrově různorodá a originální, prolínají se v ní etnografická, filozofická a básnická zpracování tématu, odrážející dlouhé studium textů týkajících se Polynésie a záznamů živých svědectví. Bývá označována za „etnografický román“,

---

<sup>468</sup> „L'imaginaire chez Segalen trouve ses sources dans le réel et l'exactitude est l'exotisme même.“ In Scemla, Jean-Jo: *Les Immémoriaux de Victor Segalen*, Papeete, Haere Po 1986, s. 6.

přestože Segalen sám *Les Immémoriaux* za román nikdy nepovažoval. V monografii o Segalenovi se žánr knihy snaží definovat Henri Bouillier: „*Les Immémoriaux* je vlastně kniha napsaná se záměrem překonat příliš vyčerpaný žánr. Je to románový, avšak téměř vědecký výraz osobního exotismu.“<sup>469</sup>

Dominantním rysem románu je básnická obraznost. Segalen se přitom nebojí jistého „naturalismu“, občas popisuje dosti násilné, surové scény, což je inovací exotické literatury, dosud často libivé. Četba *Les Immémoriaux* je však ztížena velkým počtem nezvyklých výrazů a pojmů, neologismů, technických termínů a v neposlední řadě také tahitských slov a vět (foneticky přepsaných do francouzštiny). Proto se tato kniha, charakteristická obtížnou lexikální zásobou a stylem, nestala nikdy „populární“.

V románu se mísí historická fakta, podrobné a vědecky přesné popisy náboženských rituálů i každodenních zvyklostí, které nikdo z pozdějších znalců Polynésie nezpochybnil. Zápletky a děj knihy ustupují do pozadí před vyprávěním původních legend, obsáhlými popisy náboženských obřadů a ostatních reálií. Knihu doprovází bibliografie a poznámky o původu a autenticitě všech informací, což je pro románovou fikci nezvyklé. Je zřejmé, že se Segalen snaží o historickou pravdu. Vše, co popisuje je doložené a ověřené.

Kniha má symetrickou či zrcadlovou kompozici, skládá se ze tří částí. První a poslední mají pět kapitol, dělí je od sebe dvacet let, a prostřední část má pouze jednu kapitolu tvořící intermezzo. V první části Segalen popisuje starou pohanskou kulturu, druhá je pokusem o její záchranu a v třetí už Tahitěané po dvaceti letech přijali křesťanství. Obě části jsou věrnými historickými rekonstrukcemi. Třetí část je negativním či kontrastním obrazem k první.

Na začátku románu učedník Terii recituje v noci genealogii bohů a králů. Tahitský mladík má před sebou poslední zkoušku, aby se stal Haere Po (doslova Chodící v noci), orátorem, jehož posláním v tahitské společnosti bylo pamatovat si a recitovat mytické příběhy prvních bohů, kteří v dávných dobách, kdy vládla věčná noc, stvořili svět. Tahitští králové byli potomky těchto bohů a odřikávání jejich genealogií bylo obřadem oživujícím posvátný původ vládců a lidí. Pokaždé když některý Haere Po během obřadů či oslav vystoupil, obnovoval tím pouto mezi králi a bohy.

---

<sup>469</sup> „En fait, *Les Immémoriaux* sont un livre écrit pour dépasser un genre trop exploité. C'est l'expression romanesque, mais presque scientifique, d'un exotisme personnel.“ In Bouillier, Henri: *Victor Segalen*, cit. vyd., s. 129.

Terii však zničehonic zapomene na jedno slovo, což je zlé znamení, a jak se brzy ukáže, znamená to předzvěst zániku tahitské kultury, jehož příčinou se stane příjezd cizinců. „Je to špatné znamení, když se slova vzeprou lidem, kteří byli bohy vybráni za strážce slov.“<sup>470</sup> V jiné části ostrova zatím zakotvila loď britských protestantských misionářů. Kněz Paofai, Teriiho učitel, ihned vytuší, že jde o nebezpečné nepřátele. Terii navíc znovu zaváhá v recitaci posvátné genealogie před králem Pomare, kněžími a ostatními Haere Po během velkého shromáždění obyvatel okolních ostrovů.

V druhé části knihy Terii a Paofai putují po souostrovích Polynésie od posvátného ostrova Raiatea až na Samou a Havaj, ostrov původu všech Polynésanů. Hledají stopy původní polynéské identity a kultury, chtějí najít „mluvící znaky“ (signes parleurs), které by měly větší moc než misionářské „tetované znaky“ (signes tatoués) na listech, tedy písmo.

V třetí části se po dvaceti letech putování Terii a Paofai vrací na Tahiti. Zjišťují, že Tahit'ané mezitím přijali křesťanskou víru, nové zákony a nadvládu misionářů. Terii nakonec ze studu, pocitu „méněcennosti“ a zbabělosti zrazuje svůj původ, své pohanství a nechává se protestanty pokřtít. Přijme jméno Iakoba (tahitsky Jakub) a stane se jáhnem. Jedině Paofai odmítne novou křesťanskou víru, za což je odsouzen k smrti, a dokonce ani Terii či Iakoba se před soudem nepostaví na jeho obhajobu. Naopak „prodá“ svou dceru evropským námořníkům za dva pytle hřebíků, aby mohl na Tahiti postavit kostel.

Román nemá klasickou zápletku, děj sám o sobě se dá shrnout do několika vět. Postava Teriiho je spíše jen pojítkem mezi všemi částmi a kapitolami než tradiční hlavní postavou. Segalenova touha oživit a věrně zachytit zaniklou pohanskou civilizaci, odsoudit přitom náboženství a vyzdvihnout posvátnou sílu slov narušuje klasickou románovou formu. Román postrádá oproti tradiční romantické exotické literatuře utopický přesah či idylický ráz, můžeme ho definovat jako příběh úpadku polynéské civilizace.

Představuje především první knihu o Tahiti a neevropské civilizaci vůbec, která je vyprávěna z pohledu Tahit'anů, a ne z pohledu evropského cestovatele. Vyprávění se odvíjí v er-formě, autor nepopisuje vlastní zkušenosti, pocity či dojmy v tahitském prostředí, ale naopak to, jak Polynésané vnímají vniknutí exotických cizinců z Evropy na svůj ostrov.

---

<sup>470</sup> „C'est mauvais signe quand les mots se refusent aux hommes que les dieux ont désigné pour être gardiens des mots.“ In Segalen, Victor: *Les Immémoriaux*, Paris, Plon 1982, s. 14.

Segalen se snaží jako vševědoucí vypravěč být co nejméně v próze přítomný, zůstává po celou dobu neosobní, ustupuje do pozadí a vytváří iluzi, že příběh je vyprávěný Tahitianem. Henri Bouillier o tom píše ve své monografii: „Jakýmsi duchovním mimetismem se Segalen převtěluje v někoho jiného, aby mohl lépe vyjádřit, kdo ten jiný je.“<sup>471</sup>

Zvyky a obyčeje Tahitianů představuje vypravěč s naprostou samozřejmostí a přirozeností a předstírá údiv a pohoršení nad zvyky a obyčeji Evropanů. Nikde se však explicitně nezmiňuje, že by on sám byl Tahitianem, ale vše, co vypráví, jeho poznámky, způsob vnímání, popisování a jeho prožitky vytvářejí iluzi, že on je také Tahitianem, a navíc jedním z těch Tahitianů, kteří chtějí zachovat tradice ostrova. Ve výše zmíněné studii to Dima Hamdanová komentuje: „Vypravěč je obdařen tahitskou vševědoudností, jež se rozchází s vševědoudností spisovatele, a tak vytváří iluzi, že je strážcem tradic, a proto se lépe dokáže vtělit do mentality domorodců.“<sup>472</sup> Tato „transpozice“ není pro čtenáře vždy zcela zřejmá, zvláště kvůli tahitským výrazům. Segalenovi se však podařilo vyvolat pocit „rozmanitosti“ a aplikovat „le pouvoir de concevoir autre“ (schopnost vnímat jinak). Při četbě se nám nezdaří „exotičtí“ Tahitiané, ale naopak britští misionáři. Touto „hrou“ může Segalen snadněji zdůraznit odlišnost evropských zvyků, a někdy je dokonce odsoudit.

Podobný narativní postup je zcela originální, inovativní a na svou dobu velmi troufalý. Segalen exotismus „převrací“, v roli cizinců zde nevystupují Tahitiané, ale Evropané. V knize je cítit napětí mezi dvěma kulturami, které vyvolává u čtenáře pocit jinakosti, cizosti, skutečný střet s cizím. Vypravěč navíc často střídá úhel pohledu, jak si všímá Dima Hamdanová:

V *Les Immémoriaux* ostatně vypravěč udržuje narativní komunikaci mezi domorodci a cizinci tím, že zůstává objektivní. Stejně tak zastává hledisko kolonistů. Tito zase říkají o Teriim, že „nemá ani zdání“ o jejich povaze. Když Segalen dává svobodu slova postavám a převrací narativní perspektivu, zdůrazňuje narativní funkci exotismu. Měníci se hledisko vypravěče zcela ruší vypravěčské konvence.<sup>473</sup>

---

<sup>471</sup> „Segalen par une sorte de mimétisme spirituel, il se rend semblable à l'autre pour mieux traduire ce qu'est l'autre.“ In Bouillier, Henri: *Victor Segalen*, cit. vyd., s. 125.

<sup>472</sup> „Le narrateur est doué d'une omniscience tahitienne qui crée une rupture avec l'omniscience de l'écrivain, il donne l'illusion qu'il est conservateur de la tradition et devient alors mieux intégré à la mentalité des indigènes.“ In Hamdan, Dima: *Victor Segalen et Henri Michaux*, cit. vyd., s. 31.

<sup>473</sup> „Par ailleurs, le narrateur de *Les Immémoriaux* maintient la communication narrative entre indigènes et étrangers tout en restant objectif. Il se place de même dans l'angle de l'esprit des colons. Ces derniers nomment Terii „l'ignorant“ de leur mentalité. Segalen met en relief le fonctionnement narratif de

Exotismus knihy *Les Immémoriaux* se stává realizací toho, co Segalen definoval ve svém eseji: pokusem o pochopení a poznání cizího. Kniha je aplikací teorie exotismu jako estetiky rozmanitosti, protože integruje druhého a pohled druhého, tedy cizího na sebe sama, nejen v obsahu příběhu, ale také ve formě. Tahit'ané se stávají subjekty vyprávění, ne jeho objekty, jak tomu bylo doposud. Segalenův román se staví proti ničivému působení Evropanů na Tahiti, proti křesťanské morálce, a navíc proti náboženství jako takovému. Tento jeho postoj má své kořeny nepochybně v Nietzscheově a Gaultierově filozofii, kterou Segalen právě na Tahiti hlouběji studoval.

Nejvýrazněji se to projevuje ve čtvrté kapitole první části zvané *Le Prodiges* (Zázrak), napsané už na Tahiti. Tato kapitola nabývá podoby polemiky, či dokonce útočného pamfletu proti jakémukoliv náboženství, přičemž tahitské reálie ustupují do pozadí. Segalen odsuzuje schopnost Tahit'anů (a všeobecně lidí) slepě a s nadšením věřit podvodníkům a pověrám. Terii chce „vykoupit“ svou chybu v recitaci posvátných genealogií a zachránit si život, a proto všem oznámí, že udělá zázrak: promění se ve strom. Sám předem ví, že toho nebude schopen, ale nadšení a zanícenost pozorujícího davu v něm vyvolá bezmeznou víru, že to dokáže. Pochopitelně se mu to nepodaří a musí před rozzuřeným davem uprchnout.

Takovéto hromadné nadšení předznamenává horlivou zbožnost, která posedne Tahit'any ve třetí části románu, kdy se všichni obrátí na křesťanskou víru. Henri Bouillier ve své monografii píše o Segalenově postoji vůči náboženské víře: „Jakýkoliv poněkud zanícený náboženský cit je odsouzen ve jménu životních potřeb.“<sup>474</sup>

Segalenův tahitský román se liší od filozofických spisů 18. století tím, že se nezastává ani Tahit'anů, ani britských misionářů. Každý z nich nese svůj podíl viny: Tahit'ané se provinili tím, že se bez většího vzdoru vzdali své starodávné civilizace, nezůstali věrni sami sobě. Misionáři naopak měli respektovat jejich kulturu a tradice. Ani jedni ani druzí nerespektovali *jinakost* svého protějšku, proto Segalen odsuzuje obě strany ve jménu svého pojetí exotismu.

Teriiho selhání je selháním a zosobněním úpadku všech Tahit'anů. Hlavní rysy této postavy jsou průměrnost, slabost a zbabělost. Byl to on, kdo zapomněl během recitace „posvátná slova“. Obecně selhal ve svém poslání stát se Haere Po a zachovávat

---

l'exotisme en donnant la liberté de parole aux personnages et en renversant la perspective narrative. L'attitude renouvelée du narrateur rompt avec les conventions de la narration.“ Tamtéž, s. 33.

<sup>474</sup> „Tout sentiment religieux un peu intense est condamné au nom des exigences de la vie.“ In Bouillier, Henri: *Victor Segalen*, cit. vyd., s. 135.

tahitské tradice, učení, které mu předal Paofai. Ve chvíli, kdy měl vykonat zázrak a proměnit se ve strom, dal přednost vlastnímu životu a utekl. Dokonce usnul při poslechu posledního pamětníka Tupua, který mu těsně před smrtí recitoval legendy a genealogie, předával mu tajemství pradávného náboženství. Po návratu na Tahiti po dvaceti letech se nechal pokřtít, protože se už styděl za své „staré“, pohanské zvyky.

Naopak jeho učitel Paofai je klasickým kladným hrdinou. Podněcuje odpor proti misionářům, a přestože prohrává, dál trvá na postoji ochránce a udržovatele dávných tradic i za cenu ztráty vlastního života. Ztělesňuje paměť minulosti, kterou už všichni zavrhuji. Ve střetu s jinou civilizací se Tahit'ané postupně stávají nedůstojnými dědici své vlastní minulosti.

Paralelně s tímto epicko-etnografickým děním, v němž se postupně zrcadlí neúprosný zánik původní tahitské společnosti a kultury, dominuje v knize básnické uchopení tahitské skutečnosti ve všech jejích podobách, čehož Segalen nedosahuje pouze výběrem lexika či obraznými postupy, ale celou koncepcí tohoto svého díla, jeho „poselstvím“. *Les Immémoriaux* odhalují moc a sílu slova v jeho prvotním významu. Slovo a jeho orální funkce bylo v původní tahitské kultuře posvátné, představovalo konstituční prvek nejen jejího civilizačního zrodu a vývoje, ale i kultury: „Krásná původní slova, v nichž je zaklet, jak tvrdí mudrci, počátek světa, zrození hvězd, utváření živých bytostí, rujnost a strašlivé dílo maorských bohů.“<sup>475</sup>

V tahitských kosmogonických a náboženských mýtech má slovo magickou moc a sílu, funguje jako zaklínadlo mající schopnost ovlivnit chod světa, působit na okolnosti. Pronášejí se modlitby, které propojují utajený, nadpřirozený svět a svět viditelný, obklopující člověka. Slovo doprovázelo Polynésany po celý jejich život, od narození do smrti.

Román začíná zapomněním jednoho slova, Terii se v tomto okamžiku nachází zcela sám, beze svědků, uprostřed hluboké noci. Přesto však pochybení, které by v jiné kultuře bylo bezvýznamné, předznamenává zánik tahitského náboženství. Přeryv v recitaci genealogie a mytologie má významný přesah, je narušením přírodního řádu. Slova zaklínají bohy, a dokonce těmito bohy jsou. Když velký kněz Tupua z posvátného ostrova Raiatea umírá, vypráví legendy o stvoření světa a odřikává genealogii bohů a králů. Jeho slova přitom nabývají jedinečné síly: „Ale jeho příběh má takovou moc, že

---

<sup>475</sup> „Les beaux parlers originels: où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants, les ruts et les monstrueux labeurs des dieux Maoris.“ In Segalen, Victor: *Les Immémoriaux*, cit. vyd., s. 9.



utišuje bolest, každá slabost při vyslovení slova pomine. Nebot' slova jsou samotnými bohy.<sup>476</sup>

Toto pojetí slova ovšem současně tvoří podstatu poezie. V symbolistním pojetí odkrývá poezie, podobně jako magie, vše „nadpřirozené“, zázračné, skryté ve světě i v každodenním životě, má schopnost svět a věci proměňovat. *Les Immémoriaux* odkrývají zásadní význam slov a příběhů, bez nichž může celá civilizace zaniknout. Tupua se ve svém vyprávění dostává až k esenciálním pravdám: každá cesta vede k poznání sebe sama, zavede člověka do vlastního nitra.

Zatímco tělo starého muže slábne, jeho prozářený duch stoupá k vrcholům paměti, výš nad jakýkoliv věk, a to, co tam zahlédne, se nedá sdělit těm, kteří zatím neumírají: v podstatě – nic – vyjma obrazu sebe sama.<sup>477</sup>

Na Tahiti Segalen dospěl k přesvědčení, že moc a síla slov je větší než samotná realita. Jeho představivost se rozvíjí a zavádí ho do mytických časů, kdy Tahit'ané ještě neměli dějiny v evropském slova smyslu. Segalen v *Les Immémoriaux* nepopisuje Polynésii, kterou sám poznal, přestože některé popisy čerpal z vlastních zážitků a zkušeností. Svým básnickým slovem rekonstruuje svobodný a šťastný život Tahit'anů v 18. století a nachází v něm svůj „ztracený ráj“. V románu se tak snoubí imaginace a skutečnost, prožité a literární.

V kontaktu s Evropou se v 18. století orální tradice Tahit'anů střetla s písmem, které na ostrov přivezli misionáři s biblí, symbolizující zvěčnění *slova*. Znaky či znamením k Polynésanům dříve promlouvali bohové prostřednictvím přírody, kdežto s příchodem křesťanského náboženství a s vírou v jednoho Boha se toto vše vtělilo provždy v jedinou knihu – biblí. Paofai to vnímá jako smrtelné ohrožení nejen své víry, ale vůbec celého dosavadního způsobu bytí své pospolitosti: „Do znaků uzavírají hříchy. Tyto malé znaky namalovali na listy. Dívají se na ně očima a rozšiřují je hlasem.“<sup>478</sup>

---

<sup>476</sup> „Mais son récit a cette puissance que toute douleur s'allège, que toute faiblesse se renforce à dire les mots. Car les mots sont dieux eux-mêmes.“ Tamtéž, s. 122.

<sup>477</sup> „A mesure que faiblit le corps du vieil homme, son esprit transilluminé monte plus haut dans les savoirs mémoriaux, plus haut que n'importe quels âges et ceci qu'il entraperçoit n'est pas dicible à ceux qui ne vont pas mourir: Dans le principe – rien – excepté l'image du soi-même.“ Tamtéž, s. 122.

<sup>478</sup> „Ils ont des sacrilèges enfermés dans des signes. Ils ont peint ces petits signes sur des feuilles. Ils les consultent des yeux et les répandent avec leurs paroles!“ In Segalen, Victor: *Les Immémoriaux*, cit. vyd., s. 20.

Střet mezi psaným a mluveným slovem je ovšem v tomto směru nesouměřitelný. Kněz Paofai se v druhé části románu vydává na pouť za „prvotním slovem“ (parler d'origine), doufá, že najde slova silnější než ta, která obsahuje bible, a že tato slova budou schopna zachránit tahitskou společnost před zkázou. Ale jeho tragický příběh dokazuje, že bible má daleko větší moc nad lidmi než mluvené slovo, protože není vázána na prchavou lidskou paměť a pomíjivý čas.

Svým etnografickým románem *Les Immémoriaux* vytrhává Segalen slovo Tahit'anů ze všepohlcujícího času, ze zapomnění a zvěčňuje je, čímž naplňuje výsostný úděl básníka. Svou knihou chce Segalen dokázat, podobně jako později Marcel Proust, že umění, literatura a poezie mají moc překonat čas a dotknout se nesmrtelnosti, věčnosti. K podobnému zvěčnění slova se Segalenovi podařilo později dospět ve sbírce *Stély*. Při hledání, jak ztvárnit totéž v jinou básnickou formu, ho zaujal tvar nápisů na náhrobních kamenech, ale podobně jako v *Les Immémoriaux* svou subjektivitu ve „stélách“ zcela skryl v pozadí. V předmluvě k jejich českému překladu se „nenahraditelností jednoho slova jiným“ zabývá Václav Jamek:

(...) jeho básně působí v moderní poezii nezvyklým dojmem definitivnosti. Nechybí zde sice zamyšlení nad poezií, poezie se však jako by ztotožňuje s kamennou deskou, do níž je pomyslně vyryta, slovo se stává kamenem. Nahradit slovo kamenem, takový smysl mělo Segalenovo hledání nové básnické formy, stély (...).<sup>479</sup>

Segalen knihou *Les Immémoriaux* vzdává hold zaniklé civilizaci. Hrdiny jsou „Maori des temps oubliés“, jimž je román věnován. Proto je v knize mnoho davových scén, shromáždění Tahit'anů během oslav a obřadů, později ovšem také při křesťanské liturgii. Hlavním kladným rysem Tahit'anů v Segalenově románě je neukojitelná touha těšit se, radovat se ze života. V knize najdeme mnoho scén, které evokují zaujetí Tahit'anů pro cokoliv, co vede k radosti, štěstí a rozkoším.

Oslavy či slavnosti byly hlavním duchovním principem starodávné tahitské společnosti. První část románu rekonstruuje význam a funkci těchto oslav, obřadů a rituálů. Oslavy či obřady a slovo tvoří dva pilíře tahitské civilizace. A právě tato neutuchající pospolitost měla rozhodující význam pro zrod básníka Segalena. Na Tahiti objevil, že je stvořený pro radost, smyslnost a rozkoš, zbavuje se své přísné katolické

---

<sup>479</sup> Segalen, Victor: *Stély*, cit. vyd., s. 111.

výchovy, čte Nietzscheovu filozofii, která ho přesvědčuje, že společnost, morálka a náboženství jsou překážkami pro toho, kdo se rozhodl pro štěstí.

Příběh úpadku Tahit'anů v *Les Immémoriaux* je paradoxně příběhem jeho vlastní renesance, vlastního znovuzrození, je zpěvem osvobozeného hlasu. Philippe Draperi o tom ve své studii píše: „Navždy však do něho proniklo opojení. Pramení ze sexuality a vůle a je předpokladem jeho tvorby. Když Victor Segalen v Polynésii zjistil, že je stvořen pro radost, objevil svůj úděl umělce.“<sup>480</sup> Rozhodující podnět v tomto směru sehrál Paul Gauguin. Byl Segalenovým prorokem štěstí a radosti, odkryl mu svět rozkoší, slasti, požívačnosti. Vnesl do jeho života tvůrčí energii. Zasněvil ho do polynéské kultury a stal se přímou inspirací jeho literárního díla a teoretického očištění exotismu.

V podání těchto dvou umělců se exotismus stává poprvé autentickým, hlubokým zájmem o neevropské civilizace, o neznámé a jiné. Oběma přitom šlo o nalezení odpovědi na otázky týkající se lidského údělu v dějinách lidstva, tajemství lidského bytí a identity, bez ohledu na zeměpisný původ člověka. Dalším zásadním rysem jejich exotismu je splývání prožité skutečnosti se skutečností imaginární či hledání spojitosti mezi lidmi a kosmem, mezi světem tajemným, duchovním a vnímatelným, hmatatelným. Jak v Gauguinově, tak v Segalenově díle najdeme Tahiti z dob *pamětných* i *nepamětných*.

Exotika současně oběma umělcům pomohla v řešení otázek estetických, což předurčuje roli, kterou bude dále rozvíjet v literatuře a výtvarném umění 20. století. Exotismus se ve službách avantgardy proměnil v *primitivismus*. Jeho hlavním posláním bude obrodit moderního člověka a přinést řešení evropské duchovní a umělecké krize.

Román *Les Immémoriaux* natolik předcházela svou dobu, že se na počátku 20. století neseťkal s žádným zájmem. Teprve po druhém vydání v roce 1956 vystoupil ze zapomnění. Bylo to v období, kdy evropské kolonie získávaly nezávislost a začaly být uznávány jako plnohodnotné civilizace s vlastní historií a kulturou, které stojí za poznání.

Mnoho spisovatelů přestane zaujímat etnocentrický pohled a začnou odsuzovat hrůzy spáchané kolonizací už ve dvacátých a třicátých letech minulého století, jako například André Gide či Michel Leiris. Cestování bude přinášet především zklamání.

---

<sup>480</sup> „Mais l'ivresse est à jamais entrée en lui. Puisant aux sources de la sexualité et de la volonté, elle le prédispose à l'art. En Polynésie, Victor Segalen, se découvrant fait pour la joie, se découvre un destin de créateur.“ In Draperi, Philippe: *La genèse du mythe polynésien*, cit. vyd., s. 77.

Ani ta nejkrásnější cesta nemůže soupeřit s vnitřním dobrodružstvím, což je příznačné například pro Henriho Michauxa který se také v nepřímé návaznosti na Segalena odvrátí od tradičního exotického psaní.

Vystřízlivění z exotismu a jeho demystifikace budou hlavními rysy cestopisů francouzských spisovatelů 20. století. Příběhy budou často napsané z nenávisti k cestování, odsouzenému jako iluzivní, stupidní, turistické. To je příznačné pro cestopis *Smutné tropy* Clauda Lévi-Strausse, který vyšel v roce 1955, tedy rok před druhým vydáním *Les Immémoriaux*. Strauss začíná svou knihu větou: „Cestovatelství a cestovatele nenávidím (...)“<sup>481</sup> a končí hořkým loučením: „Sbohem divoši! sbohem cesty!“<sup>482</sup>

Tradiční exotika se bude jevit jako klamná a falešná a bude poznamenána negativními konotacemi. Nový exotismus 20. století bude mít podobu skutečného zájmu o nové civilizace, bude touhou po alteritě a autenticitě, zbaví se svého sentimentálního a ornamentálního charakteru. Segalenova koncepce má v dnešní době stále platnost, problém „rozdílnosti“ a kulturní identity je nadále problémem našeho století.

---

<sup>481</sup> Lévi-Strauss, Claude: *Smutné tropy*, Praha, Odeon 1966, s. 10.

<sup>482</sup> Tamtéž, s. 290.

## V. Exotismus ve službách avantgardy

Ve spojení s uměleckou a literární avantgardou počátku 20. století nabývá exotismus nové a specifické podoby, která navazuje na pojetí exotiky Paula Gauguina a Victora Segalena. Exotismus se rozvíjí ve formě tzv. primitivismu. Představuje životní impulz, podnět „obrození“ moderního člověka a umění. Podporuje buřičský postoj avantgardních směrů, jakými byly kubismus, futurismus, expresionismus, dadaismus a později surrealismus, v čele s Guillaumem Apollinaiem, Tristanem Tzarou či André Bretonem.

Avantgarda se radikálně staví proti tradici, nerespektuje žádný evropský kánon svazující autentickou uměleckou tvorbu. Provokativně manifestuje svůj odpor vůči smyslu, logice a pravdě. Vztah poezie a skutečnosti se tak stává neodvislým: umělci se odvracejí od mimetického ztvárnění reality. Umění tohoto období je svébytné, řídí se pouze svými autentickými zákony. Představitelé avantgardy hledali estetickou a filozofickou alternativu k evropské tradici. Našli ji nejprve ve výtvarném, později také ve slovesném umění tzv. přírodních národů, které se stalo jedním z mála přijatelných modelů, na němž bylo možné budovat něco *nového*. Umění Afriky, Oceánie, Ameriky, jemuž se v té době říkalo všeobecně *negerské*, potvrzovalo jejich hypotézy, domněnky, vytvářely echo jejich reflexe.

V první vlně přinášejí negerské sochy, modly, masky zásadní výtvarně-formální poučení, a sice omezení nápodoby skutečnosti na to nejpodstatnější, jak to ve svých obrazech ztvární kubističtí malíři či básník Apollinaire ve svých výtvarných statích, stejně jako ve své poezii. V druhé vlně zaujme avantgardní umělce, a to především Blaise Cendrarse a později surrealisty, pradávne pojetí světa zrcadlící se v negerském umění a v orální slovesnosti, tedy v kosmogonických mýtech, legendách, zpěvech a vyprávěních. Logika a rozum nemají pro avantgardu schopnost uchopit povahu člověka a jeho života v jejich celistvosti. Negerské umění dokazuje, že je třeba přiznávat větší hodnotu a dávat větší prostor intuici, citlivosti, snění a iracionálnímu vnímání.

Zájem o přírodní kultury vychází ze skutečného studia odborné literatury z oblasti etnologie aj. Proč a jak „negrismus“<sup>483</sup> organicky zapadá do avantgardní subverzivní poetiky a estetiky? Zásadním rysem avantgardního exotismu je fascinace, údiv nad tajemstvím neznámého a prapůvodního, obsaženého v umění přírodních národů. Negrismus je prostředkem úniku do světa za evropskými hranicemi, ale také za hranicemi racionality a logiky, obratem k hlubinným kořenům lidstva. Josef Vojvodík ve studii V proudu tvořivého vývoje jasně ukazuje, že primitivismus prvních let dvacátého století nebylo regresivním krokem, ale reakcí na roztříštěnost chaotického moderního světa a hledáním nových východisek evropského umění:

Oživený zájem o umění přírodních národů a exotismus na počátku 20. století, který má v literatuře té doby svoji obdobu v požadavku osvobození jazyka zdola a v zájmu básníků o řeč dětí a primitivů, byl tehdejší kritikou milně chápán jako skutečný výtvarný (nebo literární) primitivismus. Ve skutečnosti není na tomto moderním umění nic primitivního, naopak dále rozvíjí tradici okcidentálního umění, ale rozvíjí ji – možno říci – retrospektivně, směrem k počátkům, ke kořenům. Nebyl to však jen zájem o exotismus, ale také zájem o kořeny národní kultury.<sup>484</sup>

Ani v tomto období nezůstává mýtus Tahiti zcela v pozadí, působí rovněž na avantgardní básníky. Zapadá do dobového primitivismu, ale současně se stává zcela konkrétním námětem básní Tristana Tzary či André Bretona. Ani tzv. *poésie du départ* se nepřestává rozvíjet, její kontinuitu můžeme najít v Apollinairových, Cendrarsových i Bretonových básních aj. Poezie odjezdu tedy nekončí u Rimbauda, ale vyvíjí se dál od počátku 20. století.

Zcela nově přebírá exotika podobu „znaku“, jisté viněty. Ztrácí svůj původní ornamentální charakter, což odpovídá logice avantgardní poetiky, stranící se jakékoliv zdobnosti, která působí nadbytečně. Exotika přitom naopak nabývá hravosti, spíše než symbolem je signálem. Tuto podobu rozvinou nejvíce čeští poetisté ve dvacátých letech.

---

<sup>483</sup> Tento termín používá Mario de Micheli v knize *Umělecké avantgardy dvacátého století* (Praha, SNKLU 1964, s. 53).

<sup>484</sup> Vojvodík, Josef: V proudu tvořivého vývoje, in Papoušek, Vladimír a kol: *Dějiny nové moderny*, Praha, Academia 2010, s. 121.

## 1. Francouzská avantgarda před první světovou válkou: objev tzv. negerského umění

### a. Vliv exotického umění na formování Apollinairova kritického a básnického díla

*Perdre*

*Mais perdre vraiment*

*Pour laisser place à la trouvaille*

Guillaume Apollinaire

U zrodu moderního umění a poezie stojí bezesporu předválečná francouzská umělecká a básnická avantgarda v čele s Guillaumem Apollinaiem, představitelem *nového ducha* v poezii, jenž se promítl do celé básnické tvorby 20. století. Apollinairovo dílo, především sbírky *Alkoholy* (1913) a *Kaligramy* (1918), tvoří mezník, od něhož se vyvíjí moderní básnictví. Jeho poezie se vyznačuje převratnými básnickými vynálezy, k nimž patří rytmičné a sémantické osamostatnění verše, odstranění interpunkce, a navíc nová obraznost, rozvíjející se na základě asociací a kontextových metafor.

Apollinairovo dílo obsahuje také soubory statí *Kubističtí malíři, estetické úvahy* (1913), přednášku *Nový duch a básníci* (1917), nespočet kritických článků o výtvarném umění a recenze různých výstav či tzv. Salonů, které dokládají básníkovo zanícení pro malbu a jeho aktivní činnost uměleckého kritika, navazujícího v tomto směru na baudelairovskou tradici. Apollinaire od roku 1905 do roku 1918 seznamoval publikum s nejnovějšími a převratnými malířskými směry, jakými byly fauvismus, kubismus či orfismus aj. Básník byl prvním objevitelem, zastáncem a propagátorem těchto moderních výtvarných proudů.

Jeho články však nemají ráz vědeckých či doktrinářských analýz a nezaprou jeho básnický přístup jak ke skutečnosti, tak k umění: „Můj umělecký ideál: mé smysly a imaginace, žádný ideál, ale pravda, vždy nová pravda,“<sup>485</sup> píše Apollinaire v červnu 1914 v *Paris-Journal*. Novinové a časopisecké články či recenze poukazují na zásadní

---

<sup>485</sup> „Mon idéal d’art: mes sens et mon imagination, point d’idéal, mais la vérité toujours nouvelle.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Pléiade, Gallimard 1991, s. 984.

význam, které mělo výtvarné umění na vytváření Apollinairovy poetiky, v níž nacházíme různé analogie k tendencím charakteristickým zejména pro kubismus.

Právě díky malířům Apollinaire objevil a okamžitě si oblíbil exotické umění přírodních národů, tehdy jednoduše nazvané *negerské umění*, pod něž byly zahrnovány hlavně africké a oceánské plastiky a modly či další mimoevropské výtvarné projevy. Jak však zapadá tento entuziasmus pro exotiku do formování francouzské avantgardy? V Apollinairově *Pásmu* existují výrazné spojitosti mezi negerským uměním, kubistickou malbou a básnickovou poetikou. Tyto spojitosti ovšem výrazně pokračují v Apollinairových básních napsaných později, jako jsou *Okna*, *Pondělí v ulici Christine* aj.

### Apollinaire jako umělecký kritik

„Do maličkých místností jeho podkrovního bytěčku si mezi police přeplněné knihami a fetiši z Oceánie a z Afriky klestí cestu obrazy těch nejpokrokovějších malířů moderního umění,<sup>486</sup>“ vzpomíná Pierre-Marcel Adéma v životopise *Guillaume Apollinaire*. Některé exotické sochy, masky a předměty, které si básník kupoval na pařížských trzích, se dnes nacházejí v Národním muzeu moderního umění v Paříži. Patří k nim například fetiš *Yombé*, též zvaný *Yoyo*, pocházející z Konga.

Svou sbírku začal Apollinaire shromažďovat na popud maďarského sochaře Josefa Brummera, který s negerským uměním obchodoval. Básník v článku *O muzeích*, otištěném 3. října 1909 v *Le Journal du soir*, zdůrazňuje roli umělců v objevování exotických děl: „Mnoho umělců se již delší dobu netají svým obdivem k neznámým sochařům z Konga, k zanícené přesnosti několika děl Kanaků a Maorů.“<sup>487</sup> Mladí kubisté se však nezajímali o plastiky pro jejich cizokrajný původ, tedy *exotičnost*, ale ryze pro jejich výtvarnou hodnotu – stejný zájem vzbuzovaly také v Apollinairovi.

Barbarské, divoké sochy, jak je sám nazýval, básníka nadchnou a začne je posuzovat pohledem uměleckého kritika, což byl zcela novátorský přístup. Jako jeden z prvních upozorní Apollinaire na skutečnou výtvarnou a estetickou hodnotu exotických plastik. Ty byly doposud vystavovány pouze jako etnografický materiál, jako dokument náboženských či rituálních zvyků tzv. primitivních národů nebo jako pouhá kuriozita.

<sup>486</sup> Adéma, Pierre-Marcel: *Guillaume Apollinaire*, Praha, ČS 1981, s. 323.

<sup>487</sup> „Il y a longtemps qu'un grand nombre d'artistes ne cachent plus leur admiration pour les sculpteurs inconnus du Congo, pour la précision passionnée de quelques ouvrages des Canaques ou des Maoris.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, cit. vyd., s. 123.



Básník však uvádí věci na pravou míru: „Negerský umělec byl zajisté tvůrcem. Jsem si jist, že Pařížané o tomto překvapivém božství stále nemají ani tušení.“<sup>488</sup> (Exotismus a etnografie, Paris-Journal, 10. září 1912)

Apollinaire je přesvědčen, že estetická a umělecká hodnota exotických soch má tutéž úroveň jako antické umění, z něhož vychází veškerá evropská umělecká tvorba, a proto si zaslouží pozornost nejen etnologů, ale také kunsthistoriků. Tato myšlenka byla ve své době revoluční hlavně tím, že Evropa byla tehdy koloniální velmocí, přehlížející originalitu a svébytnost kultur přírodních národů. K tomu odkazuje rovněž Josef Čapek, když píše: „Umění přírodních národů se vzhledem k evropské představě krásy zdálo býti jakýmsi ošklivě buněčnatým a beztvárným stadiem člověčenství ještě nedosti vyvinutého, čímsi jako nestvůrnost embrya proti dokonalé výtečnosti rozkvetlého těla apollinského.“<sup>489</sup>

Apollinaire vyjadřuje lítost nad tím, že plastiky z Afriky a Oceánie nebyly podrobeny žádné precizní výtvarné či teoretické analýze a nejsou opatřeny žádným kritickým aparátem. V článku Melanofilie a melanomanie (Mercure de France, 1. dubna 1917) poukazuje na nutnost katalogizovat sochy podle data vzniku, oblasti, odkud pocházejí, a uměleckých dílen, v nichž vznikly. Apeluje na historiky umění, etnografy a vědce, aby plastiky podrobili metodické analýze stylů, podobně jako to dělají s evropskými uměleckými díly. Podobně jako v poezii i zde Apollinaire svým naléháním předjímal budoucnost – v roce 1915 vychází 50 fotografií afrických sošek a předmětů, doprovázených komentářem o jejich původu, době vzniku atd., německého historika umění Carla Einsteina (1885–1940) pod názvem *Negerplastik* (Negerská plastika), která byla ve Francii známa později a dala základní impuls ke systematickému studiu afrického umění. Apollinairův zájem o exotické plastiky je natolik zanícený, že je v mnoha člancích propaguje a domáhá se, aby se přesunuly z etnologických muzeí do muzeí umění:

Louvre by měl přijmout do svých sbírek některá exotická díla [z jistých končin, kolonií, jakými jsou Austrálie, Velikonoční ostrov, Nová Kaledonie, Nové Hebridy, Tahiti, z různých afrických krajů, Madagaskar atd.], jejichž tvářnost není o nic méně jímavá než to, co nás

---

<sup>488</sup> „L'artiste nègre était évidemment un créateur. Je suis sûr que cette divinité surprenante est encore presque ignorée des Parisiens.“ In Décaudin, Michel, Dagen Philippe et al.: *Apollinaire critique d'art*, Paris, Gallimard 1993, s. 120.

<sup>489</sup> Čapek, Josef: *Umění přírodních národů*, Praha, ČS 1957, s. 71.

přitahuje na krásných výtvorech západoevropského sochařství.<sup>490</sup> (O muzeích, Le Journal du soir, 3. října 1909)

V jiném článku si zase stěžuje: „Sbírky jsou uspořádány tak, aby spíše uspokojovaly etnickou zvědavost, a ne estetické vnímání,<sup>491</sup> a navrhuje takové muzeum založit: „Nevím, proč by se nemohlo založit velké muzeum exotického umění, které by pro toto umění mělo stejnou hodnotu, jakou má Louvre pro umění evropské.“<sup>492</sup> (Exotismus a etnografie, Paris-Journal, 10. září 1912)

Později, v roce 1916, se Apollinairovi podaří spolu s Paulem Guillaumem, velkým sběratelem negerských plastik, uspořádat netradiční výstavu. V jedné z pařížských uměleckých galerií vystaví ze svých soukromých sbírek sochy z Oceánie a Afriky a vedle nich zavěsí obrazy moderních umělců, například Picassa a Modiglianiho. Exotické plastiky jsou tak poprvé exponovány jako skutečná umělecká díla, navíc v těsné blízkosti kubistických a dalších avantgardních maleb.

### Negerské umění a kubismus

Apollinaire a jeho malířské současníky zaujalo negerské umění v období, kdy toužili objevit nová estetická východiska. Plastiky nejen přinesly odpověď na hledání mladých sochařů a malířů, ale také potvrdily nová výtvarná řešení, která se v jejich dílech začínala rodit. Nesloužily tedy přímo jako vzory, ale spíše jako inspirace pro novou výtvarnou techniku.

Tím starým světem přec jsi znaven nakonec

Pastýřko Eiffelko jak bečí stádo mostů dnes

Řecký i římský starověk se ti už přežily

Zde antické se zdají být už i ty automobily<sup>493</sup>

---

<sup>490</sup> „Le Louvre devrait accueillir certains chefs-d’œuvre exotiques [de certaines contrées, de certaines colonies, comme l’Australie, l’île de Pâques, la Nouvelle Calédonie, les Nouvelles-Hébrides, Tahiti, les diverses régions africaines, Madagascar etc.] dont l’aspect n’est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, cit. vyd., s. 123.

<sup>491</sup> „Les collections sont mêlées de façon à satisfaire les curiosités ethniques et non le sentiment esthétique.“ Décaudin, Michel, Dagen Philippe et al.: *Apollinaire critique d’art*, cit. vyd., s. 119.

<sup>492</sup> „Il n’y a pas de raison pour qu’on ne fonde pas un grand musée d’art exotique, qui serait à cet art ce que le Louvre est à l’art européen.“ Tamtéž, s. 120

<sup>493</sup> Všechny verše z Apollinairova *Pásma* cituji v překladu Karla Čapka, *Francouzská poesie nové doby*, Praha, ČS 1964, s. 202.

Úvodní verše z Apollinairova *Pásma* věrně vyjadřují ovzduší, které vládlo v této době a mělo přirozeně vliv na kubistické malíře. Všichni mladí tvůrci byli prodchnuti touhou zpřetrhat pouta s minulostí, osvobodit se od tradičních ideálů krásy, od antiky až do současnosti, a tato touha je zároveň nutila hledat nové inspirační zdroje a nové prameny pro vše nové, co usilovali vytvořit. Jednu ze zbraní proti všemu starému představovaly negerské sochy a plastiky díky své přirozenosti, autenticitě a odmítnutí přímého napodobování přírody.

Apollinaire popisuje počátky kubismu v článku, v němž zachycuje nadšení, které fetiše vyvolaly v malířích Maurice de Vlaminckovi a André Derainovi kolem roku 1902: „Tyto neobyčejné africké modly udělaly silný dojem na André Deraina, který si je prohlížel se zalíbením, obdivoval, s jakou dovedností sochaři z Guineje či Konga dokážou spodobnit lidskou tvář, aniž užili jakýkoliv prvek bezprostředního, přímého vidění skutečnosti.“<sup>494</sup> (Umění a Kuriozity. Počátky kubismu, Le Temps, 16. října 1912)

Právě tento doposud opomíjený způsob vidění a zobrazování skutečnosti zaujal budoucí kubistické umělce. Přestat ztvárňovat realitu podle klasické tradice, vzdát se všech zásad perspektivy, aby vznikl co nejvěrnější obraz skutečnosti, bylo jejich hlavním cílem a v negerských sochách našli odpovídající plastické řešení:

Jistí sochaři se pokusili vyjít z tohoto jednoduchého napodobování známých tvarů. Byli to negři z Afriky a Polynésie. – Mnoho jejich děl nemá co do činění s napodobováním přírody. A toto napodobování přírody je místy nahrazeno něčím, co je ve skutečnosti opakem přírody. Zahloubením odpovídají reliéfy, plochý tvar se stává kulatým a naopak. Výsledkem práce těchto umělců je téměř pokaždé působivá, mocná realita. Realismus bývá zřídka přímým výrazem našich příliš nedokonalých smyslů.<sup>495</sup>

Cestu za novou koncepcí tvarového prostoru ukázal budoucím kubistickým malířům předchůdce moderního umění Paul Cézanne, jenž ve svých obrazech

---

<sup>494</sup> „Ces singuliers simulacres africains causèrent une profonde impression sur André Derain, qui les considérait non sans complaisance, admirant avec quel art les imagiers de la Guinée ou du Congo arrivaient à reproduire la figure humaine en n'utilisant aucun élément emprunté à la vision directe.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, cit. vyd., s. 1514.

<sup>495</sup> „Quelques sculpteurs se sont efforcés de sortir de cette simple imitation des formes connues. Ce sont les nègres d'Afrique et de Polynésie. – Beaucoup de ces oeuvres ne doivent pas grand chose à l'imitation de la nature. Et quelque fois l'imitation de la nature est remplacée par quelque chose qui est vraiment le contraire de la nature. Les creux sont rendus par les reliefs, une forme plate devient ronde ou réciproquement. Le résultat est presque toujours chez ces artistes une puissante réalité. Le réalisme étant rarement l'expression directe de nos sens trop imparfaits.“ Přednáška La Sculpture d'aujourd'hui, In Décaudin, Michel, Dagen Philippe et al.: *Apollinaire critique d'art*, cit. vyd., s. 136.

ztvárňoval skutečnost z jejího zjednodušení na kouli, krychli a válec. Podobnou výtvarnou geometrii a prostorovou strukturu našli kubisté v negerských plastikách. V nich se prostor téměř surově dělí na různé segmenty, geometrické tvary, názorné tvarové zkratky, které se setkávají v těch nejpřekvapivějších prostorových vazbách a tvoří přitom jednotu. Geometrizace rozkládá realitu na dokonale zjednodušené tvary a kompozice se stává rekonstrukcí, čímž je celý výraz díla zaklet v plastickém prostoru. Svoboda v postupu, dynamičnost a ryzost masek a sošek byly pro moderní umělce velmi svůdné.

Rok poté se André Derain setkal s Picassem a jejich seznámení předznamenalo vznik kubismu, který byl uměním nového zobrazování skutečnosti pomocí prvků, jejichž uspořádání neodpovídalo viditelné skutečnosti, nýbrž skutečnosti konceptu.<sup>496</sup> (Umění a Kuriozity. Počátky Kubismu, Le Temps, 16. října 1912)

Podle Apollinaire skutečnost, kterou má umělec ztvárnit, není skutečností viděnou pouhým okem, příroda přestává být pro malíře a sochaře přímým modelem. Umělecké dílo se má stát – prostřednictvím barev a tvarů – novou skutečností, jež se zrodí z práce umělce-tvůrce, z jeho imaginace. Apollinaire vrací umění jeho úkol tvořit, tedy vynalézat. Umělec musí realitu přetvořit, rozložit a zase složit, a ne ji přímo a věrně napodobovat. Základními tvůrčími prvky nového výrazu jsou podle básníka: překvapení, vynalézavost a imaginace. Za první kubistickou malbu a za její manifest je považován obraz Pabla Picassa *Avignonské slečny* z roku 1907.

V knize *Umění přírodních národů* se Josef Čapek zabývá vztahem exotického a evropského umění a práci kubistického malíře charakterizuje takto:

Jeho postup je ten, že charaktery předmětu bez velikých okolků, bez dlouhého studování a rozmyšlení rázně zaostří, bezohledně zdůrazní i znásilní a – s věru imponující intuitivní libovůlí – nahradí útvarem ze své vlastní tvárné představy, někdy věcnější, jindy třeba i hodně abstrahující, podle toho, jak ho ta jeho představa vede. Proto dociluje takových překvapivých a nezvyklých stupňů syntetického zjednodušení, takové, řekněme, divošské rozhodnosti.<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup> „L'année suivante, il [André Derain] se lia avec Picasso et cette liaison eut pour effet presque immédiat la naissance du cubisme qui fut l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, cit. vyd, s. 1515.

<sup>497</sup> Čapek, Josef: *Umění přírodních národů*, cit. vyd., s. 81.

Umělci komponují v tvarech a náznacích, dávají námět a skutečnost spíše tušit, a tak odmítají zakořeněnou tradici *mimesis*. Apollinaire v článku o počátcích kubismu na závěr dodává: „Dospíváme tak ke zcela novému umění, které bude mít podobný význam pro malířství, jak jsme ho doposud chápali, jaký má hudba pro poezii. Bude to ryzí malířství.“<sup>498</sup> (Umění a Kuriozity. Počátky Kubismu, Le Temps, 16. října 1912)

Negerské plastiky moderním umělcům sloužily spíše jako příklad organizování výtvarného prostoru a nového, svobodného a vynalézavého vytváření skutečnosti než jako přímý vzor k nápodobě. Exotické výtvarné projevy byly příkladem i pro Apollinaira, zapadaly do jeho koncepce moderního umění, které má být syntézou tradice a nového, jak to definuje v *Novém duchu a básnících* nebo v básni-testamentu *Krásná rusovláska*, uzavírající *Kaligramy*, v níž proklamuje nutnost řešit „odvěký svár tradice a invence“ či „řádu a dobrodružství“. V afrických a oceánských plastikách Apollinaire viděl dokonalé vyvážení řádu a svobody, což potvrzovalo jeho estetickou a poetickou koncepci: „Tvořit není nic jiného než uspořádávat chaos.“<sup>499</sup> (Přednáška *Současní básníci* z roku 1909)

### **Vztah Apollinairovy poetiky a kubistické malby**

Aplikovat přímo a mechanicky malířské postupy či techniky na poezii je velmi problematické a ošemetné. Žádný z francouzských avantgardních básníků nikdy neoznačil svou poezii za kubistickou. Blaise Cendrars na toto téma prohlásil: „Nevím o žádné kubistické poezii – je to termín, který použili historiografové a epigoni.“<sup>500</sup> Michel Décaudin však v této souvislosti podotkl, že kubismus sice básníky přímo neovlivnil, ale určitě pro ně představoval významné podněty.

V básních Guillaumea Apollinaira ovšem nacházíme některé rysy příbuzné s kubistickým a exotickým výtvarným uměním. Samotná exotika ale nesloužila básníkovi jako téma ani jako pitoreskní kulisa či obraz ideálu, jak tomu bylo u jeho romantických či symbolistických předchůdců. V negerských a oceánských plastikách

---

<sup>498</sup> „On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture, tel qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la poésie. Ce sera de la peinture pure.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, cit. vyd., s. 1515.

<sup>499</sup> „Créer n'est rien d'autre qu'ordonner le chaos.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, cit. vyd., s. 915.

<sup>500</sup> „Je ne connais pas de poésie cubiste – c'est un terme qui a été employé par les historiographes et les épigones.“ Débat: Y a-t-il une littérature cubiste?, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 6, Paris, 1981, s. 54.

našel Apollinaire, podobně jako mladí malíři, nové tvůrčí postupy. Některé z těchto postupů mají kořeny ve sbírce *Alkoholy* (1913), zejména v úvodní básni *Pásmo* (časopisecky in *Les Soirées de Paris*, prosinec 1912).

Na blízkost Apollinairovy poezie a malby kubistických umělců upozornil v roce 1937 Vítězslav Nezval v *Moderních básnických směrech*:

Podobně jako kubisté zakleli svou volnou fantazií běžnou skutečnost do abstraktního plánu čistě výtvarných prvků, jimiž jsou elementární geometrické a jim příbuzné tvary, zaklel Guillaume Apollinaire svou volnou obrazotvornost najednou do plánu typických elementárních prvků čisté básnické formy, jako je rým, asonance, rytmus.<sup>501</sup>

Nezval dodává, že Apollinaire neužíval těchto prostředků „k okrášení obsahu básně“, ale dával jim „svéprávnou bytnost“. Využít básnické prostředky jinak než ornamentálně, dát jim zcela odlišnou funkci – k tomu Apollinaira nepochybně inspirovaly, podobně jako jeho přátele malíře, právě negerské plastiky.

Jako příklad může posloužit *Pásmo*, kde Apollinaire využil základních básnických prostředků k originálním a svébytným postupům. *Pásmo* sice otevírá alexandrin, jenž dokládá Apollinairův hluboký vztah k francouzské básnické tradici, ale tento klasický verš se rozvine ve volný verš, vyjadřující či symbolizující rytmus moderní doby. Apollinairův volný verš má podobu zdánlivě samostatných rytmických a sémantických jednotek, které se převážně kryjí s větou. Apollinaire přitom zrušil větnou interpunkci, a tím zdůraznil samostatnost jednotlivých veršů. Říká o tom: „Rytmus a členění verše, toť skutečná interpunkce.“<sup>502</sup>

Z hlediska básnických prostředků se jednotlivé volné verše k sobě vážou sdruženými rýmy nebo asonancemi. Básník tak vnesl do francouzské i světové poezie převratný postup – začal skutečnost ztvárňovat a zároveň vytvářet na základě rytmu, rýmu, asonance a dalších eufonických prostředků, jakými jsou aliterace, anafora atd. Tím se tyto původně ornamentální prvky tradiční poetiky staly autonomními prostředky k vytváření nové básnické řeči, a tedy i k vytváření nové básnické skutečnosti.

Hlavní analogii mezi Apollinairovou poetikou, kubismem a exotickým uměním můžeme vidět v jeho básnických postupech, v nichž se prosazuje fragmentace a rekonstrukce reality. Uplatňuje se hlavně v tematické struktuře *Pásma*. Zdánlivě

<sup>501</sup> Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, Praha, ČS 1964, s. 186

<sup>502</sup> „Le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation.“ Lettre à Henri Martineau. In Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, cit. vyd., s. 1030.

nesourodá, až protikladná témata, vznešená i nízká, jsou volně kladena vedle sebe, jejich prolínání působí nahodile a vyvolává překvapení. Organicky je však k sobě váže nová básnická logika, která vychází ze zhuštění témat či motivů do jednotlivých veršů nebo do trsů veršů, které na sebe navazují na základě asociací. Tyto asociativní postupy jsou založené na několika zásadních principech, a to buď na tvaru, barvách nebo zvuku. Asociativní rozvíjení obraznosti se spolu s autonomními prostředky rytmickými a eufonickými stanou stavebními kameny moderní poezie.

*Pásmo* začíná odmítnutím antického světa a hlásí se k současnosti, k modernímu světu technického pokroku, jehož symbolem je Eiffelova věž, zázrak moderní techniky vztyčený na Světové výstavě v roce 1889. Zároveň *Pásmo* manifestačně proklamuje novou estetiku, pro niž je podstatné povýšení všední reality na umělecká témata a motivy, kterými se stávají obyčejné věci, letáky, plakáty, novinové stránky, banální věty a slova, podobně jako u kubistických malířů: „Čteš letáky ceníky plakáty jež zpívají hlasitě / Toť dnešní poezie zatímco prózou žurnály sytí tě.“<sup>503</sup>

Dalším výrazným tématem *Pásmo* je básníkovo putování Paříží a světem, které se proměňuje v putování životem: odvíjí se od rána a končí druhého dne za úsvitu, stejně jako od raného dětství až ke chvíli, kdy se hrdina ocitá sám tváří v tvář svému současnému životu: „A ty piješ ten líh palčivý jako života bol / Tvého života jež piješ jako alkohol.“<sup>504</sup>

Při toulkách ulicemi Paříže se básníkovi zjevují města, která na své životní pouti poznal od dětství až k současnosti – Řím, Marseille, Praha<sup>505</sup> aj. Tuto životní pout' prostupuje téma lásky, a tak se *Pásmo* stává básní celoživotní milostné bilance, stejně jako ztajeň básní o konci velké Apollinairovy životní lásky – k avantgardní malířce Marii Laurencinové. Můžeme ho tedy charakterizovat jako vyznání či životní konfesi.

K těmto ústředním tématům se na základě asociací vážou další témata a motivy z oblasti náboženství a technického pokroku. V *Pásmu* se příznačně objevuje postava Krista, jenž se proměňuje v letce: „Toť Kristus který k nebi lépe než letci vzlétá / Jemu náleží podnes výškový rekord světa.“<sup>506</sup> Nejde o náboženskou apoteózu Krista, což nakonec prozrazuje slovní hříčka: „Zná-li létat má slouti záletník.“ (Tamtéž, s. 204)

---

<sup>503</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poesie nové doby*, cit. vyd., s. 202.

<sup>504</sup> Tamtéž., s. 209.

<sup>505</sup> O Apollinairově návštěvě Prahy pojednává Michel Décaudin ve studii *Apollinaire et Prague*, která vyšla ve sborníku z pražského kolokvia organizovaném Alešem Pohorským (8.–12. května 2002) *Apollinaire à livre ouvert*, k vydání připravila Eva Beránková, Faculté de Lettres, Université Charles de Prague 2004, s. 13–16.

<sup>506</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poesie nové doby*, cit. vyd., s. 204.

Řetězec postupných metaforických proměn Krista od jeho básnické interpretace v náboženské tradici (Tot' krásná lilie již všichni pěstíme / Tot' rusovlasá pochodeň jež větrem nehasne / Tot' bledý a nachový syn bolestiplné ženy / Tot' strom vždy modlitbami všemi přetížený...<sup>507</sup>) až k jeho biblickému vystoupení na nebesa se asociativně pojí s dějinami lidské touhy po překonání zemské tíže. A tak se po mytologických, biblických a legendárních letech, jakými byli Ikaros, Enoch, Eliáš aj., objevuje letadlo – vedle Eiffelovy věže nový symbol a zázrak moderní doby –, které spolu s ptactvem všech končin světa představuje v Apollinairově utopické vizi prostředek ke sbratření či sjednocení všech kontinentů.

Všechna tato témata tvoří polytematickou strukturu *Pásma* a tento postup je největším Apollinairovým objevem, na jehož základě vytvořil nečekanou syntézu skutečnosti – zdánlivou tříšť pomíjivé historické i životní reality a jejích fragmentů povýšil na výsostný a nadčasový celek.

Z jiného pohledu to definuje Nezval, který zde vidí souvislost s tvůrčími postupy současných malířů: „Apollinaire sdružuje představy náboženské, mytologické, pohádkové s představami vzatými z moderní velkoměstské ulice a jeho básně mají velmi často vzhled snu. Jako by v tom měl stejnou zálibu s kubisty, oživuje své básně evokací prostinkých předmětů a dává jim za sousedy představy vznešené.“<sup>508</sup>

Dalším velkým vynálezem je vedle polytematičnosti v *Pásmu* nový časoprostor, jak píše Jiří Pechar:

Spojitosť s výtvarným kubismem spočívá i v jisté analogii, kterou je možno shledat mezi malbou, která kombinuje v ploše obrazu různé prostorové aspekty objektu, a mezi básní, která řadí vedle sebe bez jakékoli logické spojitosti a pouze na základě asociačních vazeb prvky prostorové i časově vzdálené.<sup>509</sup>

V *Pásmu* se simultánně odvíjejí události a výjevy z různých míst a dob. Hrdina sice v básni kráčí ulicemi Paříže, ale zároveň se ocitá v různých evropských velkoměstech: „Nyní tu kráčíš davem po Paříži ... Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy ... Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli ... Hle jsi v Koblenci ... Hle jsi v Římě ...“

---

<sup>507</sup> Tamtéž, s. 203.

<sup>508</sup> Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, cit. vyd., s. 183–184.

<sup>509</sup> Pechar, Jiří: *Dvacáté století v zrcadle literatury*, Praha, Filosofia 1999, s. 81.



Zážitky odehrávající se během jednoho dne a noci se prolínají se zážitky z rozličných období hrdinova života, počínaje jeho dětstvím. Minulost je však evokována v přítomném čase a vše je kladeno vedle sebe jako jednotný tok vědomí, v němž dochází neustále ke střídě „já“ a „ty“. Hrdina se tímto způsobem konfrontuje s tím druhým, kterým kdysi býval, a tak je v *Pásmu* vytvářen nový časoprostor či „historie velké všudypřítomnosti“: přítomnost splývá nerozlišitelně s minulostí i s budoucností. Dalším časovým prostorem *Pásma* je doba od antiky až k moderní současnosti. Na počátku básně to Apollinaire přesně určuje veršem: „Evropan nejmodernější jste vy papeži Pie X.“<sup>510</sup>

V průběhu básně najdeme motivy, které můžeme považovat za symboly budoucího vývoje ve 20. století (např. letadlo, sjednocení kontinentů na základě technického rozvoje). Vrcholem Apollinairovy vize budoucnosti je zrození moderního umění a toto umění se mu ztotožňuje s jeho vírou v pokrok, jenž bude zárukou harmonického společenského uspořádání. V Apollinairově simultaneitě historických událostí a výjevů z vlastního života vzniká dramatické napětí mezi životem člověka a dějinami, mezi časovým a nadčasovým.

V *Pásmu* Apollinaire, podobně jako kubisté, nazírá na skutečnost *novým zrakem*. Toto moderní vidění je schopné obsáhnout z mnoha různých perspektiv rozličné aspekty, fazety skutečnosti, a to na jedné ploše. Zároveň básník skutečnost nově pojmenovává. Hledá a nalézá překvapivé či dosud neviditelné spojitosti věcí a událostí, a svět se tak objevuje v nových, skrytých souvislostech.

Apollinaire dokazuje, že skutečnost sama je využitím jistých básnických postupů schopna nabývat nových a dosud netušených významů. Zdánlivě nelogické kladení věcí vedle sebe odhaluje tajemství skutečnosti a právě poezie má tlumočit, sdělovat, dokonce odkrývat tato skrytá tajemství. V předmluvě k divadelní hře *Prsy Tirésiovy* (1917) Apollinaire zhuštěně definuje svůj básnický postoj ke skutečnosti ve slavné větě, předznamenávající celou příští epochu moderní lyriky: „Když chtěl člověk napodobiti chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze. Takto dospěl k surrealismu, nevěda ani jak.“<sup>511</sup>

---

<sup>510</sup> „L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X.“ Čapek číslovku u papeže Pia vypustil, a tím oslabil konkrétnost tohoto verše a jeho vztah k historickému kontextu: Papež Pius X. sice zakročil proti modernismu v katolické církvi, poželhal však v roce 1911 vítězi leteckého závodu Paříž – Řím, pilotu André Beaumontovi.

<sup>511</sup> Apollinaire, Guillaume: *Prsy Tiresiovy*, Praha, Odeon 1926, s. 10.

V závěru *Pásma* se hrdina po svém denním a nočním putování Paříží a svým životem vrací domů a je příznačné, že v této jitřní chvíli se objevují na scéně básníkovi drahé symboly nového moderního umění:

Chceš domů pěšky jít a míříš stranou Auteuile  
Spát mezi svými modlami z Oceánie a Guineje  
Jsou to Kristové jiné víry a jiných bohoslužeb  
Nižší Kristové temných nadějí a tužeb<sup>512</sup>

Ze střetnutí starověku a novověku, symbolů antického i křesťanského světa s moderním světem automobilů, hangárů, letadel, šéfů, dělnic a krásných písárek z byrů, se v závěrečných verších nakonec Apollinaire navrácí do *primitivního* světa, ke svým milovaným „modlám z Oceánie a Guineje“. Jako by se nořil do světa „nižšího“, „temného“, ještě předkřesťanského a prapůvodního, z něhož se zároveň rodí moderní poetika, mající zachytit a odhalit tajemství bytí moderního člověka. V souladu s tím básník uzavírá svou pouť magickým a tajemným zaklínadlem:

Sbohem sbohem jsi ospalý  
Slunce utáta hlava  
Se kuku kutálí<sup>513</sup>

Apollinaire se tedy od antinaturalistického umění „mohl naučit, jak se rozvážně osvobodit od požadavků logiky, od popisování a od psychologické analýzy“<sup>514</sup>. Navzdory zdánlivě roztříštěné a fragmentární podobě je *Pásma* novou a objevnou básnickou syntézou skutečnosti v celé její mnohotvárnosti, v její vysoké i pokleslé podobě. Apollinaire zachycuje tuto rozmanitost moderního světa, a to novými básnickými postupy, mezi něž patří polytematicnost básně, časová simultaneita dějů, stejně jako nové pojmenovávání skutečnosti na základě asociativního principu, k čemuž se nedílně váže vyzdvížení autonomnosti básnických prostředků. Dokládá to rovněž Hugo Friedrich ve *Struktuře moderní lyriky*: „Při interpretaci moderní básně je nutno

---

<sup>512</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poesie nové doby*, cit. vyd., s. 209.

<sup>513</sup> Tamtéž, s. 210. V originále: „Adieu Adieu / Soleil cou coupé.“ Tento závěr Apollinairovy velebásně je vskutku tajemný. V odborné literatuře můžeme najít řadu jeho rozličných interpretací.

<sup>514</sup> „Il a pu apprendre à s'affranchir délibérément des exigences logiques, de la description et de l'analyse psychologique.“ In Décaudin, Michel: Apollinaire devant l'art nègre, in: *Présence africaine*, n°2, janvier 1948, s. 322.

setrvat mnohem déle u techniky výpovědi než u obsahů, motivů, témat.<sup>515</sup> A dále: „Nesoulad mezi označujícím a označovaným je zákonem moderní lyriky i moderního výtvarného umění.“<sup>516</sup> A právě tento rys je rovněž charakteristický pro negerské umění, a proto se jím Apollinaire a jeho souputníci mohli inspirovat.

## **b. Moderní poetika a exotické motivy v Apollinairových básních**

Rušení mimetických vztahů či klasického způsobu nápodoby skutečnosti v Apollinairově poetice nepřímo pramení z poznání estetiky afrických a polynéských soch, fetišů i masek. Všechny postupy používané v *Pásmu*, jako například vytváření básnických obrazů na základě zvukových či sémantických asociací, Apollinaire naplno rozvine, dokonce překoná v *Kaligramech* (1918), opatřených podtitulem *Poèmes de la paix et de la guerre, 1913–1916* (Básně míru a války). V této jeho druhé nejvýznamnější sbírce, soustřeďující básně zhruba z let 1912 až 1916, zkomponované do šesti oddílů, najdeme mnoho odvážných inovací, nejen z hlediska formálního a typografického, ale také z hlediska poetiky a nové básnické metody. Moderní lyrika v nich promlouvá definitivně přímo, už se nestřetává v dialogickém napětí s tradicí jako v *Alkoholech*.

Přesto však *Kaligramy* na ně navazují v tematické rovině a mezi oběma sbírkami existuje kontinuita. Nejvíce je to patrné v prvním oddílu, nazvaném *Ondes* (Vlny), jehož básně vznikaly před válkou. Už tento oddíl naznačuje velmi bohatou a formálně rozmanitou podobu celé sbírky. Najdeme v něm podobně jako v ostatních oddílech básně napsané volným i vázaným veršem, dá se říci horizontálně, střídající se s tzv. ideogramy, básněmi, jejichž písmena, slova, věty jsou uspořádány často tak, aby vizuálně ztvárňovaly tvar tématu básně a jsou básněmi-obrazy (zrcadlo, kravata, hodiny, dáma s kloboukem aj.).

Například obrazová báseň *Prší*, uzavírající oddíl *Vlny*, je uspořádaná vertikálně: písmena jsou řazena pod sebe jako padající kapky deště. Apollinaire spojuje vizuální vjem s hudebností, melodičností a sluchovým vjemem básnických obrazů. Pro tento typ svých básní-ideogramů použil později název „calligrammes“, inovoval tak už dříve

---

<sup>515</sup> Friedrich, Hugo: *Struktura moderní lyriky*, cit. vyd., s. 149.

<sup>516</sup> Tamtéž, s. 150.

existující formu<sup>517</sup>. Touha spojit obraz či kresbu s poezií je nepochybně syntézou Apollinairových meditací nad evropským a negerským výtvarným uměním a vývojem vlastní básnické tvorby. V řadě básní sbírky se dokonce tyto dva postupy prolínají tak, že do „horizontální“ básně vstupuje báseň-obraz a tvoří součást jednoho celku (např. báseň *Malé auto*).

Na podobě a básních oddílu *Vlny* lze demonstrovat bohatou tvárnou a imaginativní rozmanitost celé sbírky. Výrazně v něm vystupuje do popředí *Dopis – Oceán*<sup>518</sup>, který je vůbec prvním „idéogramme lyrique“ – „básní-obrazem“ a vyšel v červnu 1914 v *Les Soirées de Paris*. Původně pojem „lettre-océan“ označoval způsob korespondence přes Atlantik. Lodě si na oceánu v telegrafické podobě předávaly dopisy, zprávy atd. Touto cestou dorazily k adresátovi mnohem rychleji než klasickou námořní dopisní poštou.

Apollinairův *Dopis – Oceán* se skládá ze dvou částí. První z nich začíná názvem „*Dopis – Oceán*“ a druhá oslovením „Dobrý den milý bratře Alberte v Mexiku“. Básník z Paříže zasílá přes Atlantik svému bratrovi Albertovi žijícímu v Mexiku pohled a telegramy. Obě části byly vytištěné vedle sebe, čímž vynikla podobnost obou cirkulárních tvarů uprostřed obrazové básně, z nichž první je menší, druhý větší. Každý z „kruhů“ má dvanáct „paprsků“ a připomíná buď hodiny, nebo slunce.

V prvním kruhu písmena vytvářejí tvar Eiffelovky, z níž vycházejí zmiňované paprsky. Navíc v jeho centru je umístěn přímý odkaz na most před věží: „Na levém břehu před Jenským mostem.“<sup>519</sup> „*Vlny*“ TSF<sup>520</sup> byly vysílány z Eiffelovky, která se v Apollinairově době stala jedním z nejčastějších témat výtvarného umění (Delaunay, Léger) a také poezie (Cendrars). Podobně jako je geometrický tvar Eiffelovky poskládaný z písmen, je tradiční básnický jazyk v tomto kaligramu zcela zjednodušený na zlomky slov či vět a není snadno proniknutelný.

Slovní paprsky kolem Eiffelovky reprezentují „vzkazy“, útržky zkomolených zpráv vysílaných na vlnách TSF. Obrazová báseň *Dopis – Oceán* tak nabývá podoby záznamu „abstraktní komunikace“. Druhá část „Dobrý den milý bratře Alberte v Mexiku“ se skládá z podobných tvarů, které jsou pouze zvětšené. Věty, slova, písmena, z nichž jsou vytvořené, jsou však mnohem abstraktnější, „zakódovanější“.

<sup>517</sup> První kaligram najdeme už v roce 1564 v Rabelaisově *Gargantuovi*, Apollinaira však mohl také inspirovat Mallarméův *Vrh kostek*.

<sup>518</sup> Překlad Jiřího Konůpka, in Apollinaire, Guillaume: *Apollinaire známý a neznámý*, Praha, Odeon 1981, s. 173.

<sup>519</sup> Tamtéž, s. 173.

<sup>520</sup> TSF: transfer senza filo (bezdrátový přenos).

Místy se jedná jen o onomatopoeie jako „kré ké ké“ či „Hú hú hú“, opakované několikrát po sobě. Apollinaire vytváří z útržků reality nový celek.

Kaligram zdůrazňuje vizuální aspekt básně, textu, na úkor samotného smyslu, který už není na prvním místě. Apollinairova poezie je tak osvobozená od imitace, mimetického principu, stává se téměř abstraktní, přizpůsobuje se modernímu technickému pokroku. Její způsob „předávání informací“ musí být stejně revoluční a rychlý jako rádiové vlny či TSF.

Vedle tohoto kaligramu a dalších menšího rozsahu tvoří oddíl Vlny rozsáhlejší básně jako například Hudebník ze Saint-Merry, Fantom oblak aj., ale především tzv. *poèmes-conversations*, (básně-rozhovory), jak je nazval sám Apollinaire, a dokládají, jak se básník snažil nově ztvárnit skutečnost a nalézat nové a netušené *correspondances* či „pouta“ (viz úvodní programová báseň Pouta) mezi věcmi a ději, a tak odhalit a prozkoumat netušené „hlubiny vědomí“, jež se skrývají hlavně v mluveném projevu.

Tento nový básnický postup se nejvýrazněji prosazuje v básni Lundi rue Christine (Pondělí v ulici Christine<sup>521</sup>), v níž Apollinaire zcela překračuje hranice vymezené poetikou *Pásma*. Báseň překvapuje „nesouvislostí“ této nové básnické řeči, zcela se vymykající dosavadnímu asociativnímu principu. Apollinaire spojuje útržky různých rozhovorů, náhodně zaslechnutých v kavárně. Věty na sebe nenavazují logicky, celek nemá jednotný smysl. Navíc nelze určit, kdo je „mluvčím“, kdo je autorem přepsaných vět. Báseň není napsaná ani v ich-formě ani v er-formě, lyrický subjekt není v básni přítomný.

Bylo by nepochybně zajímavé srovnat tuto metodu s básnickovým deníkem, protože „(...) se v něm osobní zájmeno „já“ téměř nevykytuje. Je to místy syrový záznam něčeho, co bude později zpracováno (a jak zpracováno!), přetaveno, přetvořeno v textech, které nabudou samy povahy důvěrného sdělení (...),“<sup>522</sup> jak konstatuje Aleš Pohorský ve vstupním eseji k překladu Apollinairova deníku. Jana Podhorská v poznámce dodává: „Jedná se o zápisky v podobě víceméně úsečných zpráv z každodenního života. (...) Jazyk je jednoduchý, sdělný a úsporný. (...) Text je často až nezvykle věcný a popisný, bez emfatických pasáží a patosu (...).“<sup>523</sup>

---

<sup>521</sup> Překlad Adolfa Kroupy, in Apollinaire, Guillaume: *Apollinaire známý a neznámý*, cit., vyd., s. 169.

<sup>522</sup> Pohorský, Aleš: Apollinairův důvěrný deník, in Apollinaire, Guillaume: *Deník 1898–1918*, přel. Jana Podhorská a Petr Skarlant, Praha, Akropolis 2013, s. 6.

<sup>523</sup> Tamtéž, s. 77.

V Lundi rue Christine básník k nám nepřímo promlouvá humornou poznámkou: „Zdá se že se to rýmuje“<sup>524</sup>. Volně řazené promluvy vytržené z kontextu jako by přece jen k sobě „ladily“. V prostoru básně se objevují vedle sebe různorodé či nesourodé elementy skutečnosti, podobně jako v koláži. Apollinairova nová básnická metoda neodpovídá logice jeho dosavadní poetiky, ale logice náhody a překvapení.

Podobný „telegrafický styl“, zjednodušenou syntax, elipsy, zkratky, najdeme také v básni Okna<sup>525</sup>. Báseň byla údajně napsána pro katalog výstavy Roberta Delaunay v Berlíně v lednu 1911 a přímo odkazuje na jeho malby. Malíř vyvinul nový styl, který Apollinaire pokřtil jako orfismus. V Delaunayových nefigurativních obrazech převládají simultánní kontrasty barev, tzv. „contrastes simultanés“. Proto v básni najdeme barevné a světelné motivy. Smysl básně se tvoří teprve během četby.

V obou básních Dopis – Oceán a Pondělí v ulici Christine vystupují exotické motivy, především názvy měst a zemí. V Pondělí v ulici Christine se objevuje Tunis, Neapol, Čína, například ve verši: „Až přijedeš do Tunisu zakouříme si jednu s hašišem.“<sup>526</sup>

V kaligramu Dopis – Oceán je exotika zastoupena Mexikem, adresami, názvy míst jako Veracruz aj. Tyto exotické motivy mají podobu „znaků“ odkazujících k dálkám, ozvlášťují báseň, nemají žádný hlubší smysl či význam. Tato exotika je plošná, prvoplánová. Exotické znaky nejsou ani symboly, ani ornamenty, nepředstavují ideál, odkazují k „dálkám“ a básni dodávají „koření“ a hravost. Přestože negerské a oceánské plastiky Apollinairovi pomohly najít novou básnickou metodu, neobjevují se výrazně v tematické ani motivické skladbě básní.

Jedním z častých cizokrajných motivů přítomných v obou těchto básnických sbírkách není, jak by se dalo očekávat, Oceánie či Afrika, ale Amerika – Spojené státy. Tato země fascinovala evropské intelektuály a avantgardní umělce Apollinairovy generace. Blaise Cendrars, přední představitel francouzské avantgardy, navštívil v roce 1912 New York. Během jeho pobytu vznikla báseň *Pâques à New York* (1912, Velikonoce v New Yorku). Umělce na Spojených státech přitahoval jejich dynamismus, modernost, rychlý rytmus života. Staly se pro ně symbolem a modelem technického pokroku a moderního světa. Protipólem Ameriky je zastaralá Evropa a její upadající

---

<sup>524</sup> Apollinaire, Guillaume: *Apollinaire známý a neznámý*, cit., vyd., s. 169.

<sup>525</sup> Překlad Adolfa Kroupy, tamtéž, s. 159.

<sup>526</sup> Tamtéž, s. 169.

kultura, kterou Apollinaire zavrhuje v úvodním verši *Pásma*: „Tím starým světem přec jsi znaven nakonec.“<sup>527</sup>

Nejvýrazněji vystupuje Amerika v básni *Emigrant z Landor Road*<sup>528</sup> z *Alkoholů*. Báseň je intimní zpovědí emigranta, který se odhodlává zkusit štěstí daleko za oceánem. Nechce se už nikdy vrátit zpět, minulost pro něho představuje zmařený život. Amerika, jakožto prosperující země nabízející lepší životní podmínky i lepší výdělky, ztělesňuje naději na lepší budoucnost. Touha po útěku daleko z Evropy neobsahuje dramatické napětí jako v Mallarméových či Rimbaudových básních, ale naopak jemně humoristické až naivní rysy:

Nazítíí moje loď zamíří k Americe  
A nevrátím se nikdy víc  
S penězi z prérií vonících po lyrice  
Vodit svůj slepý stín vzpomínat do ulic<sup>529</sup>

*Landor Road* je přímým odkazem na londýnskou adresu Annie Playdenové, kterou Apollinaire poznal a do níž se zamiloval během svého pobytu v Porýní (srpen 1901 – srpen 1902). Byla guvernantkou paní Milhauové. Po tomto pobytu se básník za ní vydal dvakrát do Londýna, do ulice *Landor Road*. Při druhé návštěvě se Apollinaire dovídá, že Annie odjíždí do Ameriky, a to ho inspiruje ke vzniku básně *Annie*<sup>530</sup> (*Alkoholy*): „Je na pobřeží u Texasu / V mobilsko-galvestonském pásu / Zahrada velká plná růží.“<sup>531</sup>

Další exotické motivy najdeme v devíti rýnských básních *Alkoholů*. Patří k nim prvky a postavy z německé mytologie, či naopak německá jména obyčejných lidí, měst atd. Těmito rýnskými motivy básník oživuje dávnou mytickou minulost, a proto se básně jako *Rýnská noc* či *Lorelaj* vyznačují jistou nostalgií a melancholií. Exotika zde není pouze místní, ale také časová. V užití těchto exotických motivů z německé mytologie se prokazuje Apollinairův ambivalentní postoj ke „starému“ a „novému“. V rýnských básních tak do popředí vystupují rysy symbolistní poetiky jako dědictví či tradice, z čehož se zrodí Apollinairova moderní lyrika.

<sup>527</sup> Čapek, Karel: *Francouzská poesie nové doby*, cit. vyd., s. 202.

<sup>528</sup> Překlad Jana Zábrany, in *Apollinaire známý a neznámý*, cit. vyd., s. 104.

<sup>529</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>530</sup> Překlad Jindřich Hořejší, tamtéž, s. 80.

<sup>531</sup> Tamtéž, s. 80.

V jiných básních *Alkoholů* či *Kaligramů* bývá exotika navozena jednoduchými a prostými znaky odkazujícími přímo k exotické realitě, názvy cizokrajné fauny a flóry (ara, kolibřík aj.), jako na začátku básně *Okna* (oddíl *Vlny*): „Od červeně po zeleň každá žluť skomírá / Když papoušci ara zpívají v rodných hvozdech / Masakr ptáků pihi / Je třeba napsat báseň o jednokřídlem ptáku / Rozešleme ji telefonicky.“<sup>532</sup>

Podobně jako v básni *Pondělí v ulici Christine* je exotika na konci *Oken* vyvolána vyjmenováním cizích zemí či měst: „Paříž Vancouver Hyères Maintenon New-York i Antily / Okno se otevírá jako pomeranč / Krásný plod světla.“<sup>533</sup>

Apollinaire do svých básní také zařazuje dobové stereotypy: exotické postavy (Černoši, rudé tváře...), evropské představy o životě a zvycích přírodních národů. Najdeme to v básni *O proroctvích* (*Vlny*, *Kaligramy*), v níž je Oceánie spojená s lidojedstvím a věštbou:

Paní Salmajour se naučila v Oceánii vykládat karty  
Tam se jí také naskytla příležitost být při jedné  
Lidožroutské hostině  
Každému o tom nevyprávěla<sup>534</sup>

„Přímočarost“ těchto motivů tak nechává exotiku promlouvat úderněji a mocněji, přestože mají podobu zaběhnutých klišé, vyvolávajících cizokrajné dálky. Ačkoliv jsou to pouhé exotické etikety, to, jak je Apollinaire v kontextu básně využívá, je nabíjí novou básnickou sémantikou, a proto jsou překvapivě sugestivní. Tento způsob využití exotických znaků později systematicky rozvinuli čeští básníci (Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert) v období poetismu. Motivy či narážky například na Afričany jsou často humorné, jsou svědectvím dobových předsudků.

Jindy se však v Apollinairových verších objeví vážný tón, výčitky či kritika na adresu evropských kolonizátorů jako například v básni *Hudebník ze Saint-Merry* (*Vlny*, *Kaligramy*): „Katolická misie z Bomy cos učinila s tím sochařem.“<sup>535</sup> Apollinaire naráží na spalování místních uměleckých předmětů, běžné ve všech koloniích a katolických misiích. Kritické narážky se objevují nejčastěji v souvislosti s Afrikou, která mu byla pro své bůžky a fetiše nejbližší.

---

<sup>532</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>533</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>534</sup> Překlad Adolfa Kroupy, tamtéž, s. 175.

<sup>535</sup> Překlad Jindřicha Hořejšího, tamtéž, s. 178.



V básni *Povzdechy vojína Dakaru* se mísí odsuzování války, evropského kolonialismu s předsudky a klišé o šťastném životě Afričanů, který plyne jen v radovánkách. Báseň o trápení Senegalce vznikla v roce 1915 a patří do *Case d'armons*, třetího oddílu *Kaligramů*, vydaného přímo v zákopech. Apollinaire se na frontě setkával s africkými vojáky, jak to dokládají dopisy napsané v té době Lou, jedné z hrdinek jeho básní. Afričany rád osobně potkával i v době, kdy působil jako atašé na ministerstvu kolonií (od dubna 1918), kde pracoval pro *Bulletin informací o koloniích a zahraničí*:

Jeho přímý nadřízený Charles Régismanset, který je sám také spisovatel, ho zavolá pokaždé, když mu nějaký „křovák“ může něco povědět o mravech v Bambaře nebo o guinejských fetiších. Vždy se hodně zajímal o lingvistiku a velmi miloval černošské umění, a tak si může jen obohatit svou sbírku historek, a dokonce i černošských bůžků.<sup>536</sup>

Báseň je napsána jako monolog Senegalce, který v zákopech vzpomíná na svou rodinu, otce, matku, bratry a sestry, na svou rodnou africkou vesnici. Apollinaire opět používá obvyklé stereotypy, klišé o idylickém životě Afričanů, kteří se jen radují, zpívají, tancují a milují. Objevuje se zde však také přirozená vznešenost „divochů“:

V úkrytu z větví schovaném za vrbami  
Poblíže šedých děl mířících k severu  
Sním o africké vesnici  
Kde jsme tancovali a zpívali kde jsme se milovali  
Kde jsme vedli dlouhé řeči  
Vznešené a radostné<sup>537</sup>

K těmto exotickým motivům se váže magie a nadpřirozené síly. Senegalec, jehož matka je „čarodějnice“, vzpomíná na fetiše své vesnice: „Vzpomínám si na ten tak dráždivě znepokojující / Fetiš na stromě / I na dvojité fetiš plodnosti.“<sup>538</sup> Vedle závěrečných veršů *Pásma* se zde objevuje jedna z mála zmínek o fetiších v Apollinairově básnickém díle. V jeho sbírkách nenajdeme žádnou báseň inspirovanou přímo modlami jako například u Cendrarse či později u André Bretona. Vedle tohoto

---

<sup>536</sup> Adéma, Pierre-Marcel: *Guillaume Apollinaire*, cit. vyd., s. 353.

<sup>537</sup> Apollinaire, Guillaume: *Pásma a jiné verše*, přel. Vítězslav Nezval, Praha, SNKLHU 1958, s. 110.

<sup>538</sup> Tamtéž, s. 110.

typu exotiky zaznívá v bédování dakarského vojáka Apollinairova kritika kolonizace a chování misionářů:

Kdybych chtěl vědět kolik je mi let  
Museli bychom se zeptat biskupa  
Jenž byl k mé matce samá vlídnost  
Jenž byl k mé sestře samý med  
(...)  
Poznal jsem hrůzu nepřítele který ničí  
Vesnici  
Znásilňuje ženy  
Odvádí dívky  
A hochy jejichž tvrdé zadnice nadskakují<sup>539</sup>

Francouzská kolonizace a křesťanské misie rozvracejí původní harmonický život Afričanů. Apollinaire se staví rezolutně proti tomu, aby muži ze vzdálených kolonií byli nuceni bojovat za Francii v Evropě, kde na frontě válčilo na 500 000 Afričanů. Nakolik to bylo absurdní, se objevuje v této básni:

Byl jsem sluhou v Paříži  
Nevím jak jsem stár  
Ale při odvodu  
Mi dali dvacet let  
Jsem francouzský voják rázem ze mne udělali bílého  
Útvar 59 nesmím říci kde  
Proč je lépe být bílý než černý  
Proč netancovat a nevést vznešené řeči  
Proč nejíst a neusínat pak  
A my tu střílíme na švábské proviantníky<sup>540</sup>

Přestože báseň je přímým monologem senegalského vojáka a působí autenticky, nemůžeme ji považovat za věrnou výpověď Senegalce. Jde spíše o mozaiku složenou z Apollinairových vzpomínek a představ různých reálií, různorodých detailů vytvářejících malebnou africkou kulisu. Tato fiktivní výpověď senegalského vojáka

---

<sup>539</sup> Tamtéž, s. 111.

<sup>540</sup> Tamtéž, s. 111–112.

dokládá básníkovu touhu stát se mluvčím exotické kultury i jejích prostých představitelů.

Z jak hlubokých kořenů Apollinairovy osobnosti tato touha vyvěrala, dokládá také po svatbě s Jacqueline Kolbovou 2. května 1918 jeho děkovný dopis Jeanu Cocteauovi ve formě básně nazvané *A Jean Cocteau*. Novomanželé dostali od básníka jako svatební dar malou egyptskou sošku. Apollinaire se v tomto dopise-básni vyznává ze svého vztahu k negerskému umění:

Egyptský malý bůh  
Který jste poslal mé ženě  
Stojí teď mezi  
Negerskými bohy a jejich zpěvy

V tichosti se zvyšují jako chór  
Slyším je mám jemný sluch  
Tento chór bohů se dotýká mého srdce  
Chci ho znamenitě zapsat<sup>541</sup>

Nečekaně brzká Apollinairova smrt v listopadu 1918 dává těmto veršům až podobu básnického testamentu. Apollinaire chce „znamenitě zapsat“ zpěv negerských bohů. Od svého prvního setkání s modlami či fetiši se Apollinaire postupně naučil „naslouchat“ jejich slovům, jejich tajemným promluvám a toužil je nechat rozeznít ve svých básních.

---

<sup>541</sup> „L'égyptiaque petit dieu / Qu'à ma femme vous envoyâtes / Se dresse à présent au milieu / Des dieux nègres et leurs cantates // Muettes s'élèvent en choeur / Je les entends j'ai fine oreille / Ce chœur des dieux touche mon cœur / Je veux le transcrire à merveille.“ In Apollinaire, Guillaume: *Œuvre poétique d'Apollinaire*, Paris, Gallimard 1956, s. 834.

## 2. Exotismus a cestování jako hledání nové poetiky

*Rozluštil jsem všechny zmatené texty kol a shromáždil*

*jsem rozptýlené znaky prudké krásy*

Blaise Cendrars

Současně s avantgardními směry se na počátku 20. století ve Francii rodí tzv. „poezie dobrodružství“. Básníci začínají dávat přednost tématu cestování, které bylo odedávna svým výlučně epickým děním námětem prózy. Cesta a putování městem patří už k dominantním složkám Apollinairova *Pásma*. Mezi těmito básníky vyčnívají dva autoři, byť se svým básnickým výrazem diametrálně liší: Blaise Cendrars a Valéry Larbaud. Motivací jejich cest není sen o nových místech, neznámých kulturách, ale hledání „nových dojmů a vzruchů“. Dostat se mimo, *exo* běžný literární horizont a naleznout nové podněty pro vznik básnického díla převládá nad touhou po poznání nové země.

Oba básníci se vydávají v Rimbaudových stopách a hledají nové „slovo“, kterým by postihli a obsáhli toto „neznámé“. Cílem cesty je poznání skrytého a tajemného, které může odhalit pouze básník a poezie. Směr cesty určuje Rimbaudovo vymezení básníka v jednom z Dopisů vidoucího: „Neboť dospívá k neznámému! Protože kultivoval svou duši, už tak bohatou, více než kdo jiný! Dospívá k neznámému, byť by nakonec přišel ve svých vidinách o rozum, viděl je!“<sup>542</sup>

Odjezd a vycestování se tak stávají pro Cendrarse a Larbauda záminkou pro nalezení a vymezení nové poetiky, nových básnických her. Básníci nepopisují exotické realie, ale jejich působení na ně samotné. Nová poetika má tlumočit ono „hledání – nalezení neznáma“. Cesta tak nabývá iniciačního charakteru. Odjezd je hybnou silou, životním a básnickým vzmachem. Najít *neznámé* je synonymem poznání sebe sama a prostředkem k vlastnímu přerodu. Zpřetrhání pout s každodenním domácím světem vede k potřebě změny identity, o čemž svědčí změna vlastního jména: Frédéric Sausser se promění v Blaise Cendrarse a Valéry Larbaud vydává své básně a deník z cest pod fiktivním jménem A. O. Barnabooth. Tato proměna není formální, ale hluboce

---

<sup>542</sup> Rimbaud, Arthur: *Já je někdo jiný*, cit. vyd., s. 128.

duchovní, jak o tom svědčí tvárné a jazykové postupy Cendrarsových a Larbaudových básní, v nichž se zrcadlí hledání neznámého a zamítnutí tradičních syntaktických struktur jazyka a klasické poetiky.

Oba básníci zůstávají pevně zakořenění v moderní době a v její živé současnosti, jejich exotismus není vnitřním sněním. Cestovat pro ně znamená naladit se na horečnou dynamiku světa. Prostředek cesty, vlak a jeho rychlost, sehrává v jejich básních rozhodující roli. Už Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) v *Manifestu futuristické poezie* (20. února 1909), znamenajícím počátek avantgardních hnutí a radikální zamítnutí odkazu minulosti, opěvoval vedle velkoměst a technického pokroku zázračnost moderních dopravních prostředků, jejich rychlost a dynamiku, což formuloval ve čtvrtém bodu manifestu futurismu:

4. Prohlašujeme, že nádhera světa byla obohacena o novou krásu: o krásu rychlosti. Závodní automobil se svou kapotou ozdobenou tlustými trubkami podobnými hadům s výbušným dechem..., řvoucí automobil, který jako by se řtil po kartáčových nábojích, je krásnější než Vítězství samothracké.<sup>543</sup>

Vedle automobilu může symbolizovat život také řítící se novodobá lokomotiva. Rychlost moderního cestování přesahuje a téměř znicotňuje čas a prostor, čímž se vše stává možným: „Čas a Prostor umřely včera. Žijeme již v absolutnu, protože jsme již stvořili všudypřítomnou věčnou rychlost.“<sup>544</sup>

Počátek 20. století, zejména v období před první světovou válkou, je umělecky a literárně velmi plodný. Vedle kubismu a Apollinairovy poezie se rodí nová estetika ovlivněná soudobými vynálezy, která se odráží v básních Blaise Cendrarse a Valéryho Larbauda, v nichž je vlak natolik přítomný a dominující, že se dá mluvit o „železniční poetice“. Jean Cocteau v článku *Carte blanche* (Paris-midi, 4. 8. 1919) popisuje „moderní atmosféru“ své doby a charakterizuje Cendrarse slovy: „Blaise Cendrars z nás všech nejlépe uskutečňuje nový druh exotismu. Směs motorů a černých fetišů.“<sup>545</sup>

---

<sup>543</sup> Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, cit. vyd., s. 319.

<sup>544</sup> Tamtéž, s. 320.

<sup>545</sup> „Blaise Cendrars est de nous tous celui qui réalise le mieux un nouvel exotisme. Mélange de moteurs et de fétiches noirs.“ In Berranger, Marie-Paule: *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, Gallimard 2007, s. 193.

### a. Blaise Cendrars: cestování jako hybná síla poezie

Blaise Cendrars (1887–1961) zaujímá v dějinách literatury samotářskou pozici. Nezapojoval se do žádné literární skupiny, nepodepisoval umělecké manifesty, vytvářel si vlastní legendu o sobě samém jako o básníkovi „bourlingueur“, cestovateli a dobrodruhovi, bojujícím proti větru a vlnám.

Narodil se 1. září 1887 ve Švýcarsku ve francouzsky mluvící rodině. O jeho dětství toho příliš nevíme. Za špatný školní prospěch ho otec potrestal tím, že ho v roce 1904 poslal do Ruska, a sice do Moskvy a do Petrohradu, aby se u klenotníka Leuba vyučil řemeslu. Za svého pobytu do dubna 1907 se Cendrars stal svědkem událostí první Ruské revoluce v roce 1905. Tento pobyt tvoří důležitý mezník v jeho zasvěcení poezii. První báseň *La Légende de Novgorode*, napsanou v ruštině, údajně vydal v Moskvě pod jménem Frédéric Sausser. Byla dlouho považovaná za ztracenou, až se jeden její výtisk našel v roce 1995 v Sofii. V roce 1911 se Cendrars ještě na nějakou dobu vrátil do Petrohradu. Rád mystifikoval čtenáře, nechtěl se nechat lapit do sítě literárních dějin. Jeho dílo se překrývá s jeho životem a také jeho život byl věčným cestováním.

Cendrars se podobně jako generace avantgardních umělců obrací k modernímu světu, k ústředním tématům jeho poezie patří novodobé vynálezy, především lokomotivy a Eiffelova věž, ale také zanícení pro současný svět a jeho realitu ve všech podobách, což se prosazuje horečnatou potřebou neustále obnovovat básnický jazyk a náměty. Proslavil se už svými prvními básněmi: *Velikonoce v New Yorku* (1912), *Próza o transsibiřské magistrále a malé Johance z Francie* (1913) a *Panama aneb Příhody mých sedmi strýců* (1918). Prvními dvěma rozsáhlými básnickými skladbami prostupují zkušenosti a motivy z cest do New Yorku a putování carským Ruskem, třetí *Panama* je monotematickou skladbou zasvěcenou vzpomínkám na dobrodružství jeho strýců, o nichž se jako chlapec dočítal z pohlednic, zasílaných matce ze světa.

*Próza o transsibiřské magistrále a malé Johance z Francie* vyšla v listopadu 1913 v anarchistickém vydavatelství Éditions des Hommes nouveaux, které Cendrars založil. Báseň měla originální typografickou podobu. Šlo o rozkládací báseň-obraz dvoumetrové délky s tzv. simultánními barevnými pásmy vlévajícími se na text. Ve spodní části byla namalovaná Eiffelovka a pařížské Kolo vystavěné při příležitosti Exposition universelle (Světové výstavy) roku 1900. Autorkou výtvarného zpracování byla Sonia Delaunayová, manželka malíře Roberta Delaunay. Cendrars báseň v této

podobě vydal ve 150 výtiscích, které měly symbolicky naskládané na sebe dosáhnout stejné výšky jako Eiffelovka. Dnes toto vydání nelze z technických důvodů reprodukovat.

*Próza o transsibiřské magistrále* je dlouhou lyricko-epickou skladbou obsahující 466 volných veršů, často velmi rozdílného rozsahu, splývajících syntakticky s větou. Občas se mezi nimi rozezná alexandrin. Také strofická struktura je volná, není vázána rýmy, jen občasnými, spíše náhodnými asonancemi. Z eufonických figur básník využívá anafory, aliterací, slovních hříček, refrénů aj., rytmizujících text. Anafory a opakování slov napodobují téměř monotónní zvuky vlaku. Spolu s leitmotivy, opakujícími se větami, vytvářejí tyto anafory dojem jednoty.

V této skladbě se prosazuje tzv. básnický simultaneismus, jehož koncepci Cendrars odvodil z malířství. Manželé Delaunayovi, jeho přátelé, zavedli do malby princip tzv. simultánního kontrastu barev, odvozeného z definice chemika Eugène Chevreula v roce 1839 v knize *De la loi du contraste simultané des couleurs* (O zákonitosti simultánního kontrastu barev). Jde o vzájemné ovlivňování barev, když jsou kladeny přímo vedle sebe. Žlutá barva nabývá fialového odstínu, je-li v sousedství zelené barvy. Komplementární barvy se navzájem „ozařují“, kdežto ostatní vypadají potměněle, mdle. Cendrars v dopise, podepsaném jím a Soniou Delaunayovou a zaslaném do deníku *Gil Blas*, vysvětluje, v čem se skrývá simultaneismus jeho poemy: „Simultaneismus této knihy se skrývá v jeho simultánní, a ne ilustrativní *prezentaci*. *Simultánní kontrasty barev* vytvářejí spolu s textem *hloubky* a *pohyby* představující *novou inspiraci*.“<sup>546</sup>

Robert Delaunay definuje literární simultaneismus jako užívání „kontrastů slov“: „Transsibiřská-Johanka z Francie dává citlivosti volnost, aby zaměňovala jedno či více slov, pohyb slov, což vytváří život básně, simultaneismus.“<sup>547</sup> Simultánní poezie se vyznačuje volným kladením myšlenek, vět, vzpomínek vedle sebe, řazením událostí a dějů, které se odehrávají současně, „simultánně“, ve stejnou chvíli. Tato technika usiluje o nahrazení dosavadní lineární posloupnosti básně, chronologického toku básnické výpovědi, což se v této skladbě prosazuje jako základní kompoziční protiklad přímočaré jízdy vlaku napříč Sibiří.

<sup>546</sup> „Le Simultanéisme de ce livre est dans sa présentation simultanée et non illustrative. Les contrastes simultanés des couleurs et le texte forment des profondeurs et des mouvements qui sont l'inspiration nouvelle.“ In Berranger, Marie-Paule: *Du monde entier au cœur du monde*, cit. vyd., s. 213.

<sup>547</sup> „Transsibérien-Jeanne de France laisse la latitude à la sensibilité de substituer un ou plusieurs mots, un mouvement de mots, ce qui forme la vie du poème, le simultanéisme.“ Tamtéž, s. 212.

## Cesta do světa a do nitra

V *Próze o transsibiřské magistrále* evokuje Cendrars cestu vlakem napříč Ruskem v období rusko-japonské války, kterou podnikl v mládí ve společnosti mladé dívky Johanky, prostitutky z Montmartru. Jak píše na konci textu: „Za smutku večera napsal jsem tuto báseň.“<sup>548</sup> *Próza* je dlouhou vzpomínkou napsanou v minulém čase. Mladý Blaise tehdy doprovázel agenta s bižuterií z Moskvy do Charbinu, ve třech čtyřech kufrech vezli pforzheimské šperky. Nejprve měla cesta podobu nevinné dětské hry: „bylo to jako hra na zloděje“ (tamtéž, s. 13), který jede ukrýt poklad na druhý konec světa. Věřící, že mu „štěstí přeje“, vlak míjí stovky měst a nádraží, a jak se postupně blíží k Mongolsku, kde zuří válka, stává se jízda nesnesitelnou. V závěru básně se Cendrars ocitá sám, zpátky ve své „domovské“ Paříži.

Časově i prostorově velmi rozmanité a nesouvisející motivy sjednocuje hrdina-básník, který prostupuje celou básní a tvoří její jednotu: je postavou i vypravěčem dělícím se o své zážitky z cesty a reflektujícím svůj život, což je patrné od úvodních veršů.

Tenkrát jsem byl ještě tak mlád

Bylo mi sotva šestnáct let a již jsem si nevzpomínal na své dětství

Byl jsem 16 000 mil daleko od svého rodiště

Byl jsem v Moskvě, ve městě tisíce tří věží a sedmi nádraží<sup>549</sup>

Cendrars používá časové a místní údaje svého putování, zasazuje svou báseň do tehdejšího historického dění, a tím dokládá, že jeho lyrismus se rodí z konkrétní reality. Dějová složka zde vystupuje do popředí výrazněji než v Apollinairově *Pásmu*. Ostatně mezi touto a Cendrarsovou skladbou najdeme v celém textu jisté shody, navazující už v době jejich vzniku problém, kdo koho ovlivnil, nebo jestli obě skladby vznikaly nezávisle na sobě. Důraz na dějovou linii a téma cestování tvoří natolik výraznou epickou složku *Transsibiřské magistrály*, že zřejmě proto ji Cendrars nazval *Prózou*, a ne básní.

Do vnější reality se prolíná vnitřní realita básníkova vědomí. Vyznávající se lyrický subjekt se rozpomíná na svůj dosavadní životní osud a jeho vzpomínání se

---

<sup>548</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, Praha, Mladá Fronta 1964, s. 34.

<sup>549</sup> Tamtéž, s. 9.



odvíjí i navrací paralelně s jízdou vlaku. Odkazy k dětství prostupují celou básní od motivů matky, kolébky atd. Postava mladé Johanky, která je „ještě dítě, světlovlásé, usměvavé a smutné“ (tamtéž, s. 16), symbolizuje dětskou nevinnost a tento milostný „básníkův květ“ současně představuje hrdinovo druhé já, touhu po splnutí s milovanou bytostí, a vůbec jeho představu o lásce.

Od úvodních veršů Cendrars zdůrazňuje svůj věk, své mládí, naivitu a bezstarostnost v době, kdy podnikl cestu napříč Ruskem. Pouť nabývá iniciačního charakteru, je zasvěcením a poznáním sama sebe. Cílem cesty není pouze přemístění v prostoru, ale také poznání *neznámého*, což nachází výraz v autorově hodnocení dosavadní básnické tvorby. *Próza* tak obsahuje současně autobiografickou a reflexivní podobu. Je intimní zpovědí, v níž se epické dění, lyrismus a syrová, až brutální válečná realita mísí v jednolitý celek. Verše „Na Sibiři hřměla děla byla válka“ (s. 11) jsou kladeny vedle: „hajej dadej / Mrkvičko srdíčko / Zlatíčko broučku/ Holčičko / Miláčku kůzlátko...“ (s. 25)

*Próza o transsibiřské magistrále* je „zanícenou“ vnitřní konfesí mající už typické rysy moderního vnitřního monologu, a tento zcela nový tvárný postup či proud myšlení umožňuje Cendrarsovi přemísťovat se svobodně v prostoru i v čase. Básník se nenechává unášet pouze vlakem, ale i vlastním vědomím. Cendrarsova poezie zaznamenává střet jeho vnitřního světa s vnějším světem.

Na počátku básně se příznačně objevuje motiv vzletu, který symbolicky zobrazuje první etapu iniciace a přístupu k vědění. Navíc Cendrars přirovnává své ruce k albatrosovi, což je nepochybně narážkou na baudelairovský symbol básníka: „Pak, nečekaně, holubi od Svatého ducha vzletli na náměstí / A mé ruce vzletly také tak nehlučně jak albatros.“<sup>550</sup>

Vedle opakujícího se motivu hladu se často vrací motiv zlata, jako další symbol touhy po poznání: „Kreml byl (...) vypečený do zlatova“ (s. 9); „medově zlaté zvonice“ (s. 10); „truhlice plné zlata, s nimiž cestuju“ (s. 15)... Zlato je spojené s alchymií. Cendrars se tak řadí do baudelairovsko-rimbaudovské tradice poezie jako alchymie, která je schopná proměnit „bláto ve zlato“. Poezie, tato „alchymie slova“, umožňuje přístup k poznání, pravdě, kráse a absolutnu. Vidina či vize, na niž se v *Transsibiřské magistrále* odkazuje, může být připomínkou rimbaudovské anafory „Viděl jsem“ z *Opilého korábu* nebo také básně v próze *Odjezd*, a stává se další možností, jak poznat

---

<sup>550</sup> Tamtéž, s. 10.

neznámé. Přitom v *Próze* téměř nenajdeme popisy toho, co Cendrars vidí z okna, krajinu, lidi atd., ale zejména evokování jeho vnitřních vidin. Cílem cesty není poznání nového geografického místa, neznámého exteriéru, kultury. Básníkovo putování vlakem je svým způsobem cestou do vlastního nitra, obrodou, znovunarozením, hledáním sebe sama a ponorem za poznáním skrytých věcí v hlubinách vědomí, které chce autor prozkoumat a vynést na světlo.

Proto se v básni objevuje motiv ohně, Cendrarsovi tak blízký a drahý. Spalování symbolicky předznamenává nový život. Během cesty napříč Ruskem Cendrars *hoří*: „moje srdce [se] zapalovalo“ (s. 9), „chtěl jsem se sytit plameny“ (s. 11), chtěl by všechno „vnořit do pekelného kotle“ (s. 11). Cendrars opouští Paříž a píše: „Paříž zmizela i její obrovský požár / Zbývá již jen žhavý popel.“ (s. 19) Projíždí Sibiří, kde hřmí děla, a na konci své cesty vystoupí „v Charbinu právě když založili požár v úřadovně Červeného kříže“ (s. 32). Na závěr si povzdechne: „Ó Paříži / Velké sálající ohniště se zkříženými uhlíky ulic.“ (s. 32)

Paralelně se k tomu váže mechanismus lokomotivy, které spalování uhlí umožňuje jízdu k novým destinacím. Vlak se proměňuje až v pekelný stroj: „A všechny vlaky jsou ďáblovy hračky“ (s. 22); „Přehřáté šílenství bučí v lokomotivě.“ (s. 20) A tak se cesta vlakem stává symbolem zániku i znovuzrození, což naplňuje Cendrarsův umělecký program „shořet“ a jako Fénix povstat ze svého popela.

Výrazem toho je Cendrarsův pseudonym, jenž vznikl na základě hry se slovy „braise“ (řeřavé uhlí) a „cendre“ (popel) a zaniklým slovesem staré francouzštiny „ardre“, znamenajícím hořet a majícím v 3. osobě singuláru tvar art (na začátku se psal Cendrart), z něhož se dochovalo pouze adjektivum „ardent“ (žhavý, planoucí). V „autoportrétu“ z roku 1929, nazvaném *Une nuit dans la forêt* (Noc v lese), básník vysvětluje smysl svého uměleckého jména. V jeho rukou se vše promění v popel: „Mé jméno to naznačuje, / CENDRARS / Vše, co miluji a objímám, / Se okamžitě v popel promění... / (...) / – A Blaise vzniklo od ‚braise‘.“<sup>551</sup>

Cendrarsův pseudonym vyjadřuje naději v očistu ohněm, metamorfózu. Motiv Fénixe a s ním spojený motiv regenerace shořením prostupuje celým Cendrarsovým dílem. Bájný pták Fénix, je obdařen schopností shořet a povstat z vlastního popela. Představuje pro básníka obrození, nesmrtelnou inspiraci, nezničitelného ducha a

---

<sup>551</sup> „Ainsi, mon nom l’indique, / CENDRARS / Tout ce que j’aime et que j’étreins/ En cendres aussitôt se transmue... (...) / – Et Blaise vient de braise.“ *Une nuit dans la forêt*, citováno in Debenedetti, Jean-Marc: *Blaise Cendrars*, Paris, ed. Henry Veyrier 1985, s. 34.

vyjadřuje jeho moderní básnický postoj. Emblém Fénixe a jeho cyklické spálení a znovuzrození odpovídá v Cendrarsově literárním díle jeho tvůrčím obdobím psaní. Cendrars, který se nechával fotografovat s hořícím nedopalkem cigarety v ústech, se k tomuto principu své básnické tvorby přiznává v „autobiografickém“ románu *Člověk zasažený bleskem* z roku 1945:

A tak jsem se ve své samotě vznítil, protože psát znamená spalovat se... Psaní je požár, který rozžhuvuje velký ruch myšlenek a který ozařuje asociace obrazů, než z nich nadělá praskající řetavé uhlíky a opadávající popel. Přestože plamen rozpoutává poplach, bezprostřednost ohně zůstává tajemná. Protože psát znamená hořet zaživa, ale také postávat z vlastního popela.<sup>552</sup>

### Motiv nezdaru

Cendrarsova celoživotní zanícená touha „sytit se plameny“, vzlétnout do výšin se objevuje už na počátku *Prózy o transsibiřské magistrále* a posléze se k ní připojuje ikarovský pocit nezdaru a nemožnosti tento sen naplnit, což v básníkovi vzbuzuje smutek: „A okamžitě, okamžitě / Jsem byl smuten jako dítě.“<sup>553</sup> V celé *Próze* se motiv nezdaru, neúspěchu a smutku opakuje, stává se ústředním leitmotivem. Vztahuje se k tehdejší Cendrasově básnické tvorbě i k samotné cestě napříč Ruskem.

Už úvodní pasáž tvoří básníková lidská i umělecká sebereflexe, vyznání vlastní nedokonalosti, nezralosti: „A byl jsem již tak špatný básník.“ (Tamtéž, s. 9) Tento verš v různých obměnách prostupuje celou básní: „Já špatný básník nechtěl jsem jet nikam, mohl jsem jít všude.“ (s. 12) Cendrarsova nezkušenost a nedokonalost kontrastuje s jeho neomezenou svobodou jet kamkoliv na světě. Neustále se střetává se svou neschopností něco „dotáhnout až do konce“ (s. 9). Navíc ho pronásleduje strach:

Tolik obrazů-asociací které nemohu rozvinout ve svých verších  
Protože jsem ještě pořád moc špatný básník  
Protože vesmír mne zaplavuje

---

<sup>552</sup> „Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude, car écrire c'est se consumer... L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres.“ Cendrars, Blaise: *L'Homme foudroyé*, Paris, Folio 2004, s. 13.

<sup>553</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, cit. vyd., s. 14.

(...)

Protože nedovedu nic dotáhnout až do konce

A mám strach.<sup>554</sup>

Samotné putování prožívá jako nezdár vyjádřený výkřikem: „Cestování je strašné.“ (s. 21) *Próza* jako by navazovala na verš Baudelairovy rozsáhlé básně *Cesta*: „Jak trpké poznání se z cesty získá vždycky!“<sup>555</sup> a na jeho zkušenost, že únik vede k nezdaru, selhání.

V básni se až naléhavě opakuje motiv vzdálenosti, dálky, která Blaise a Johanku dělí od daleké Paříže: „Byl jsem 16 000 mil daleko od svého rodiště“<sup>556</sup>; „Poklad z Golkondy se nám podařilo vyloupit / V expresu na druhém konci světa jsme ho chtěli skrýt“ (s. 13); „Jsme daleko“ (s. 18); „Paříž zmizela.“ (s. 19) Při evokování dálky, do níž ho transsibiřský vlak unáší, Cendrars neustále zdůrazňuje výchozí místo cesty – Paříž, stávající se v básni středem Cendrarsova vesmíru. Vyjadřuje to také opakující se Johančina otázka: „Řekni, Blaisi, jsme hodně daleko od Montmartru?“ (s. 20), nabývající funkce refrénu.

Ve skladbě se až hyperbolicky vrší exotické názvy měst, míst, kterými vlak projíždí až do konečné stanice v Charbinu: „Čeljabinsk Kansk Ob Tajšet Verchne Udinsk.“ (s. 21) Tato obšírnost a zevrubnost se spolu s názvy zemí, ostrovů a měst z celé zeměkoule podílí na epické struktuře básně, nabývající tak až mezikontinentální podoby, překračující původní téma.

Jak se vlak blíží k Mongolsku a k Cendrarsově konečné stanici, v básníkovi roste hrůza z války, násilí, moru a cholery. Postupně se ho zmocňuje strach ze smrti, vlastní nicoty a zemské tíže: „Jsme mrzáci vesmíru / Jezdíme po svých čtyřech ranách / Uhlodali nám křídla.“<sup>557</sup> Staví proti tomu „cestu jinam“, únik z podniknuté cesty: „Teď už zbývá jen Patagonie, Patagonie odpovídá mému nesmírnému smutku, Patagonie a cesta do jižních moří.“ (s. 18) *Prózou o transsibiřské magistrále* tak zaznívá ozvěna Goethovy písně *Mignon* či Baudelairova báseň *Vyzvání na cestu*. Také Cendrars vyzývá milovanou bytost k odjezdu ve verších připomínajících ukolébavku: tuto „sekvenci“ rytmizuje opakující se „pojd“ a na jejím konci malá Johanka „už spí“.

---

<sup>554</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>555</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, Praha, SNKL 1957, s. 265.

<sup>556</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, cit. vyd., s. 14.

<sup>557</sup> Tamtéž, s. 22.



Johance  
Malé prostitutky  
Jsem smuten jsem smuten  
Půjdu do hospůdky Lapin agile zastesknout si  
Nad ztraceným mládím  
A vypít pár skleniček  
Potom se budu vracet sám

Paříži

Město jediné Věže velké Šibenice a Kola<sup>559</sup>

Závěr *Prózy o transsibiřské magistrále* a jeho elegický tón ostře kontrastuje s jejím začátkem, s počáteční touhou vzlétnout, rozjet se do nekonečných dálek. Prvotní vzlet je proměněn ve znehybnění, ustrnutí v Paříži, kde se ocitáme okamžitě po dosažení cílové stanice Charbin. Tento návrat bez přeryvu do tolik vytouženého, tolikrát připomenutého města dává poemě kruhovou kompozici, což je dáno tématem cestování, ostatně jako celé Cendrarsovo básnické dílo, začínající sbírkou *Du monde entier* (1912–1924) a končící básněmi o Paříži ve sbírce *Au cœur du monde* (1929–1924).

Paříž je středem Cendrarsova vesmíru, odkud odjíždí a kam se vrací, místem setkání a loučení. Paříž je také jeho útočištěm v lásce: pochází odtud malá Johanka a přátelé ho tady obklopují „jako hradba“. Paříž je však také uměleckým centrem, městem avantgardy, kde se sdružují ostatní umělci a básníci hledající nové „slovo“, nový básnický jazyk, který se profiluje nebo se rodí právě v pařížském prostředí.

Vše, co básník během své transsibiřské cesty spatřil, zcela převážil jeho zážitek z války, smrti, utrpení, bídy, což vytvořilo krutý rozpor s tím, co si představoval a toužil vidět. Svět, do něhož se řítit „plnou párou“ vpřed, se mu zjevil jako dlouhá, nesouvislá halucinace chaosu. Paříž, město odjezdů a návratů, nakonec Cendrars zdraví: „Ó Paříži / Centrální nádraží nástupiště vůle křižovatko / nejistot.“ (s. 33) Tato exklamativní apostrofa je výrazem probuzení ze špatného snu a pocitu úlevy při vstupu do moderní metropole. Paříž se proměňuje ve velké „sálající ohniště“ plné barev: „A tu jsou plakáty, červená zelená pestrá jako má / krátká minulost žlutá,“ (s. 32) a místo vyzařující téměř až fyzickou blízkost, harmonii: „Rád se ve velkých městech dotýkám

---

<sup>559</sup> Tamtéž, s. 34.

jedoucích autobusů.“ (s. 32) Moderní městské reálie jsou přirovnávány ke zvířatům: „Motory řvou jako zlatí býci“ (s. 33); „Krávy zapadajícího slunce spásají Sacré-Coeur“ (s. 33), a tak se prolíná městské s přírodním, nové a moderní se starým.

Poemu uzavírá verš: „Město jediné Věže veliké Šibenice a Kola.“ (s. 34) Eiffelova věž či Veliká Šibenice, jak ji Cendrars pojmenovává, byla postavená pro Světovou výstavu v roce 1889 ke stému výročí Francouzské revoluce, stala se symbolem modernosti. Avantgardní umělci Cendrarsovy generace ji obdivovali, oslavovali ve svých básních, počínaje Apollinaiem, či se ji snažili zobrazit ve svých obrazech a kolážích, jako například Robert Delaunay či Fernand Léger. Kolo postavené u příležitosti Světové výstavy v roce 1900 mělo Eiffelovce konkurovat a Cendrars tuto výstavu navštívil se svými rodiči.

Eiffelovka symbolicky spojuje minulost s přítomností. Byla vybudována ze železa a šroubů, tedy z materiálů, které nebyly dosud v umění užívané. Její estetika je také nová, stává se pro avantgardní umělce lákavým objektem. Nutí malíře nacházet nové způsoby ztvárňování skutečnosti, nová prostorová řešení, co se týče perspektivy, užívat různé úhly pohledu. Je to věž mnoha kontrastů a protikladů. Spojuje se v ní jemnost kontrastující s její výškou a šířkou, mohutnost železa s celkovým dojmem elegantní lehkosti. Nejvíce láká „prázdností“, která je jejím konstitutivním prvkem. Její estetiku prázdnoty vystihl Roland Barthes ve studii *La Tour Eiffel*: „Věž není ničím, naplňuje jakýsi nulový stupeň památky.“<sup>560</sup> Eiffelovka se stala námětem i jiných Cendrarsových básní. Ve sbírce *Devatenáct elastických básní* (1913–1919) najdeme báseň *Věž*, kde je Eiffelovka také přirovnána k šibenici, na níž by básník sám chtěl viset: „V Evropě jsi jako šibenice / (Chtěl bych být věží viset na Eiffelově věži).“<sup>561</sup> U tohoto symbolu moderní doby vše začíná, ale také vše končí. Paříž je Cendrarsovou konečnou zastávkou.

Navzdory pocitu konečného nezdaru a samoty však Cendrarsovo putování Sibiří není úplně marné, protože dochází k poznání, prozření, a to podobně jako u Rimbauda v závěrečném *Sbohem Sezony v pekle*: „...spatřil jsem peklo žen tam dole – a bude mi

---

<sup>560</sup> „La tour n'est rien, elle accomplit une sorte de degré zéro du monument.“ Citováno ve studii *La Tour et le centre*, jejímž autorem je Rino Cortiana. Studie vyšla ve sborníku *Cendrars, Le burlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin 1995, s. 60.

<sup>561</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, cit. vyd., s. 41.

dovoleno *znáti pravdu tělem a duší*.“<sup>562</sup> Nebo v jejím oddílu Alchymie slova: „Dnes dovedu pozdraviti krásu.“<sup>563</sup> Také Cendrars před vystoupením v Charbinu konstatuje:

Rozluštil jsem všechny zmatené texty kol a shromáždil  
jsem rozptýlené znaky prudké krásy  
Která mne ovládá  
A která mne posiluje<sup>564</sup>

### **Sblížení jízdy vlaku s poezií**

Průběh jízdy transsibiřskou magistrálou je pro Cendrarse důležitější než samotný cíl cesty. Básník se opíjí rychlostí vlaku, jeho „dábelskou hrou“ (s. 27). Lokomotiva a její vagony poskytují mobilní úhel pohledu, tak jako kamera. Z okna svého kupé cestující pozoruje rychle se měnící krajinu, která se nadměrnou rychlostí může proměnit ve výrazné barevné skvrny, pruhy, čáry či šmouhy, odpovídající simultánnímu výtvarnému doprovodu Soni Delaunayové. Pod vlivem rychlé jízdy Cendrars nevnaší do své básně nic, co je statické, nehybné: napojuje se tak na dynamiku krajiny světa za oknem vlaku. Podobně jsou do tempa a rychlosti jízdy lokomotivy vtahovány vypravěčovy zážitky, prolínající se nenadále a překvapivě s jeho vzpomínkami, pocity i vidinami. To vše je unášeno proudem jeho myšlenek, do něhož se vrývají evokace dábelské mechaniky a „zpěvu“ lokomotivy a jejích vagonů:

A poznám všechny vlaky podle hluku který dělají  
Vlaky v Evropě jsou čtyřtaktové kdežto v Asii jsou pěti nebo sedmitaktové  
Jiné jedou tlumeně a jsou jako ukolébavky  
A některé mi jednotvárným hlukem kol připomínají  
těžkou Maeterlinckovu prózu  
Rozluštil jsem všechny zmatené texty kol a shromáždil jsem  
rozptýlené znaky prudké krásy  
Která mne ovládá  
A která mne posiluje.<sup>565</sup>

---

<sup>562</sup> Rimbaud, Artur: *Já je někdo jiný*, cit. vyd., s. 116.

<sup>563</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>564</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, cit. vyd., s. 32.

<sup>565</sup> Tamtéž, s. 31–32.



Cendrars se snaží naladit rytmus svých volných veršů na dynamiku jízdy, což se odráží v délce jednotlivých veršů, kmitajících jako dynamika jízdy od rozsáhlých rytmicko-syntaktických celků, přerušovaných staccaty, elipsami a spojovaných enjambement až k jednovětým, či dokonce jednoslovným veršům (Škebličko / Žezuličko aj.) a občas jako zaznění „starého světa“ se objeví alexandrin.

Podobně jako s rytmickou strukturou nakládá Cendrars volně se strofickou výstavbou, v níž však najdeme vedle více veršových slok také pět milostných čtyřverší<sup>566</sup>, v nichž se básník vyznává Johance. Verše k sobě pojí sémantické či eufonické asociace a strofickou členitost i celkovou tvarovou strukturu tvoří téma cesty, její průběh a vývoj, prosazující se jednoznačně a zdůrazněně v dějové linii.

Pro Cendrarse, podobně jako pro Marinettiho, je vlak básnickým obrazem inspirace a „rychlosti“ poezie, která plnou parou míří kupředu, vstříc novým zítřkům. Cendrars však zvuky vlaku nenapodobuje tak věrně jako italský básník, zvukomalebná slova užívá pouze občas, spíš nechává rozeznívat „zvučnost“ slov nebo jejich kontrastů: „Všechno zní falešně / „Ram-ta-ta“ kol / Nárazy / Trhání / Jsme bouří v lebce hluchého...“<sup>567</sup>

Lokomotiva svou rychlostí strhává básníka do svého rytmu, tempa a neustálých proměn skutečnosti. Pohyb, nárazy, poskakování a zvuky vlaku jsou řídicími principy Cendrarsových veršů: „Vlak náhle prudce poskočí a dopadne zpět na všechna svá kola / Vlak dopadne zpět na svá kola / Vlak dopadne vždycky zpět na všechna svá kola.“<sup>568</sup>

V *Proze* převažují nad popisnými verši akumulace, juxtapozice a výčty, které svou neslovesnou povahou negují větnou strukturu:

A všechny dny a všechny ženy v kavárnách  
A všechny sklenice  
Chtěl jsem je vypít a rozbít  
A všechny výkladní skříně a všechny ulice  
A všechny domy a všechny životy  
A všechna kola drožek točících se na hrbolaté dlažbě  
Bych byl chtěl vnořit do pekelného kotle<sup>569</sup>

---

<sup>566</sup> Viz francouzskou verzi, např. Cendrars, Blaise: *Du monde entier*, Paris, Gallimard 2004, s. 32. Český překlad tuto strofickou strukturu nerespektuje.

<sup>567</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, cit. vyd., s. 20.

<sup>568</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>569</sup> Tamtéž, s. 10–11.

Je zde patrná touha vytvořit inventář věcí, všeho, co na světě existuje. Cendrars podobně jako Apollinaire ruší interpunkci, ne však tak důsledně jako on, občas ji používá z rytmických důvodů, jak se o tom zmiňuje v dopise pro *Gil Blas*: „Má interpunkce není syntaktická, ale rytmická.“<sup>570</sup>

Jako celek by se *Próza o transsibiřské magistrále* dala přirovnat k symfonické skladbě. Také je věnována hudebníkům. Jean-Claude Lovey v knize *Situation de Blaise Cendrars* (Situace Blaise Cendrarse) vyzdvihuje rytmus jako základní součást básnickova stylu:

V Cendrarově případě se již nejedná o klasickou symfonii složenou podle přesných a neměnných pravidel (...). Ne, jedná se o jazz, negerskou hudbu, tam-tamy, kde rytmus je důležitější než harmonie, kde křiklavé disonance, nejviditelnější kompoziční nepravidelnosti, nejdrsnější tempo, nejširší různost nástrojů napomáhají k vytvoření synkopovaného celku, jemuž nechybí osobitá chuť a jehož emotivní síla dokonale odpovídá moderní citlivosti.<sup>571</sup>

Cendrarovy vzpomínky a myšlenky se vyvíjejí současně s jízdou vlaku. *Próza o transsibiřské magistrále* se zpomaluje či zrychluje, její rytmus se mění s jízdou. To je patrné například, když se vlak přibližuje k Mongolsku a Dálnému východu, kde zuří válka: „Vlak zpomalil své tempo / A zaslechl jsem za stálého skřípání kol / Šílené zvuky a pláč / Věčné liturgie.“<sup>572</sup>

Následuje pasáž, v níž se rytmus skladby zpomaluje a která svým tónem vybočuje z celkového rámce básně. Cendrars se už nenechává unášet proudem svých představ, ale zaznamenává jako „oko kamery“, co vidí za oknem vlaku: tisíce umírajících vojáků, vlaky vracející se s mrtvými těly, požáry, roztrhaná těla, lazarety, krveprolití i šílenství. Tyto reálné přízraky uvozuje anafora „viděl jsem“.

Cendrarsova poezie čerpá ze skutečných prožitků a zkušeností, je zakořeněná ve světě a v básnickově životním osudu. Působí sice jako chaotický, fragmentární záznam simultánních dějů a událostí, ale v pozadí je její stavebnost podřízena nové básnické

---

<sup>570</sup> „Ma ponctuation n'est pas de syntaxe, mais rythmique.“ Citováno in Berranger, Marie-Paule: *Du monde entier au cœur du monde*, cit. vyd., s. 213.

<sup>571</sup> „Il ne s'agit plus, dans le cas de Cendrars, d'une symphonie classique composée selon des règles bien précises et immuables (...). Non, il s'agit ici de jazz, de musique nègre, de tam-tam, où le rythme importe plus que l'harmonie, où les dissonances les plus criardes, les irrégularités de composition les plus voyantes, le tempo le plus heurté, la variété des instruments la plus étendue, concourent à la création d'un ensemble syncopé qui ne manque pas d'une étrange saveur et dont la force émotive convient parfaitement à la sensibilité moderne.“ In Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines 1981, s. 101.

<sup>572</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, cit. vyd., s. 29.

metodě, a tak se vyhýbá přímé popisnosti. Život sám se v Cendrarsově myšlení staví proti logice, ve své samotné podstatě je „iracionální“. Díky jeho spontánnosti a přímému vztahu k vnější realitě lze Cendrarsovo psaní charakterizovat jako „hrubý impresionismus“. Podobně jako u Apollinairea je linearita lyrického projevu roztříštěná. Tradice souvislého průběhu, řetězení je zde přerušena. Ale přes tuto zdánlivě nespoutanou podobu je poema důsledně stavebně i sémanticky koncentrovaná.

Cendrarsova poetika usiluje o obsažení všech podob skutečnosti a o vytvoření nového celku z jejich fragmentů. Ve svých verších postupně sjednocuje realitu plnou protikladů a viděnou z různých úhlů pohledu i času, a tak narušuje mimetický princip ztvárnění skutečnosti ve prospěch simultaneismu. Nezachovává, naopak rozbíjí chronologický čas a prostor: „A svět, jako hodiny v pražské židovské čtvrti, / se točí neustále pozpátku.“<sup>573</sup> V *Transsibiřské magistrále* paměť a rychlost vytvářejí nový časoprostor.

Lokomotiva, symbol moderní doby, v Cendrarsově básni směřuje na Východ a překračuje po své cestě několik časových pásem, takže řítící se vlak se neustále dostává „napřed“, a během cesty si pasažéři často musejí nařizovat hodinky o hodinu napřed. Dochází tak doslova i symbolicky k „Ustavičnému předbíhání vlaku / Každé ráno posouváme hodinky / Vlak se předbíhá a slunce se pozdívá.“ (Tamtéž, s. 26) Jízda vlakem překračuje čas i prostor, dochází k simultaneitě míst, časů, dokonce epoch... Slučuje „Dějiny antiky / Dějiny nového věku“ (s. 27). V básni se na jedné ploše směšuje láska (k mladé Johance) a válka (mezi Ruskem a Japonskem), bohatství a chudoba, vznešené i nízké...

Ve vlaku projíždějícím Sibiří se míjejí různí lidé různých původů, kultur, společenských tříd: obchodníci, ženy, vojáci, děti... Každý ve vlaku převáží různé předměty: hodinky, budíky, revolvery... Krajina za oknem se neustále proměňuje, stejně jako čas. To vše se odehrává na jedné ploše, ve vlaku, který se neustále žene dopředu. Celá tato skutečnost se odráží, koncentruje v proudu vědomí básníka, který vytváří spojitost mezi vším, co vidí, slyší, vnímá všemi smysly a svými vnitřními pocity, dojmy a vzpomínkami.

Všechny Cendrasovy smysly jsou ve střehu: „A poznám všechny země se zavřenýma očima podle jejich vůně.“ (s. 31) Rychlost vlaku je omamující: „Myslím že jsem byl opilý celých těch 500 kilometrů.“ (s. 31) Tento druh opilosti však jeho smysly

---

<sup>573</sup> Tamtéž, s. 26.

neotupuje, naopak je povzbuzuje. Cendrarsův básnický pohled je schopný obsáhnout různé body vesmíru, celou různorodost světa. Simultaneismus se také projevuje užitím kontrastů slov nebo básnických obrazů. V *Próze* se mísí slova knižní a hovorová, lyrický a epický tón. Básník zbavuje poezii její ornamentálnosti, narušuje literární kategorie, pravidla, žánry a dosahuje autenticity prožitku.

V listopadu 1913 vydává Cendrars v časopise *Der Sturm* (č. 184–185) text, v němž představuje svou *Prózu o transsibiřské magistrále*. Tento článek lze označit za manifest jeho poetiky vyznačující se svobodnou inspirací, divokostí a vitálním elánem, rysy blízkými Rimbaudovi:

Nejsem básník. Jsem libertin. Nemám žádnou pracovní metodu. (...) Mé psaní plyne možná z potřeby, z hygieny, jako když jíme, dýcháme, zpíváme. Možná také z instinktu či spirituality. (...) Literatura je součástí života. Nestojí „mimo“. Psaní není zaměstnání. Žít není zaměstnání. (...) Celý život je pouhou básní, pohybem. Nejsem nic než slovo, sloveso, hloubka v tom nejdivočejším, nejmystičtější, nejživějším smyslu slova. *Próza o transsibiřské magistrále* je tedy skutečně básní, protože je to dílo libertina. Dejme tomu, že je to jeho láska, jeho vášeň, jeho neřest, jeho velikost, jeho zvracení. Je jeho součástí. Jeho Eva. Žebro, které si vytrhl z těla.<sup>574</sup>

Jízda vlakem Cendrarsovi odkryla poetiku, která je schopna zachytit jeho hledání neznáma. Nové „slovo“ má moc na základě asociací obsáhnout dynamiku moderního světa, rychlost, zrušení místa a času... Ale nejen to, může současně postihnout i dynamiku básnickova vnitřního světa: „Poddávám se / Zvratům své paměti...“<sup>575</sup> Nová poetika napodobuje jízdu a rytmus lokomotivy. Zdánlivě volný tok myšlenek a představ je striktně řízen na základě eufonických a sémantických asociací.

V *Próze o transsibiřské magistrále* se Cendrars dělí se čtenáři o své nové poznatky a zasvěcení do světa a do poezie. Z cesty se však vrací už dospělý, svírá ho smutek a stesk z putování, z něhož se vrátil se „ztraceným mládím“ a „trýzní veliké

---

<sup>574</sup> „Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. (...) Si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct; peut-être par spiritualité. (...) La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose „à part“. Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. (...) Toute la vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant. La *Prose du Transsibérien* est donc bien un poème, puisque c'est l'œuvre d'un libertin. Mettons que c'est son amour, sa passion, son vice, sa grandeur, son vomissement. C'est une partie de lui-même. Son Ève. La côte qu'il s'est arrachée.“ In Cendrars, Blaise: *Poésies complètes, Tout autour du monde*, t. 1., Paris, Denoël 2001, s. 35–36.

<sup>575</sup> Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, cit. vyd., s. 28.

lásky“(tamtéž, s. 34). Na počátku cesty byl pouhým mladistvým nezasvěcencem, a po návratu se cítí jako ten, jehož posláním bude zasvěcovat ostatní. Podařilo se mu poodkrýt skryté a temné souvislosti mezi věcmi, pocity, smysly a ději. Americký spisovatel John Dos Passos (1896–1970), který do angličtiny přeložil *Panamu aneb Příhody mých sedmi strýců*, v eseji příznačně nazvaném Homère du Transsibérien (Homér transsibiřského vlaku) charakterizuje Cendrarsovu poezii: „Přichází čas homérských zpěvů železnic. Blaise Cendrars jich už napsal několik ve výrazné, znělé a bezprostřední francouzštině podobné jízdě velkých expresních vlaků.“<sup>576</sup>

## **b. Intermezzo: vlak v díle Valéryho Larbauda**

*Zpívám Evropu, její železnice a divadla  
A konstelace měst –*

Valéry Larbaud

Valéry Larbaud (1881–1957) je neobvyklým typem dobrodruha, bývá charakterizován jako „usedlý cestovatel“. Velké dědictví mu umožnilo pohodlně cestovat po celé Evropě až do roku 1935, kdy mu mozková mrtvice zabránila pokračovat. K jeho nejčastějším destinacím patřilo Španělsko, Itálie a Anglie. V každé navštívené zemi se na rok dva usadil, naučil se její jazyk, snažil se podílet se na každodenním životě, zajímal se o místní zvyky, kulturní život atd. Larbaudova touha cestovat vyvěrá z hledání sebe sama, protože od mládí ho sužovaly otázky po smyslu vlastního či lidského života vůbec.

Tyto neodbytné problémy, k nimž nepochybně patřilo hledání identity, daly zřejmě Larbaudovi popud ke vzniku fiktivní postavy, která ho na jeho cestách v jeho literárním díle zastupovala pod jménem Archibald Olson Barnabooth. Poprvé se tento smyšlený spisovatel, básník a cestovatel, mající mnoho společných rysů se svým tvůrcem, objevuje v roce 1908 ve sbírce *Poésies d'A. O. Barnabooth* (Básně A. O. Barnabootha). Původně se kniha nazývala *Poèmes par un riche amateur ou Œuvres françaises de M. Barnabooth précédées d'une introduction biographique* (Básně bohatého zanícence aneb Francouzské dílo pana Barnabootha s životopisnou předmluvou). Názvy básní jako Ode au Nord-Express (Óda na Nord-Expres), Nuit dans

---

<sup>576</sup> „Voici venu le temps des chants homériques des chemins de fer. Blaise Cendrars en a déjà écrit certains en un français corsé, sonore et direct comme le roulement des grands express.“ Citováno in Berranger, Marie-Paule: *Du monde entier au cœur du monde*, cit. vyd., s. 262.

le port (Noc v přístavu), L'ancienne gare de Cahors (Staré nádraží v Cahors) dodávají sbírce exotický ráz. Dokonale o tom svědčí báseň Moje Múza, v níž se básník vyznává z inspirace exotikou:

Mé verše, máte sílu, ó mé zlaté verše,  
A elán flóry a fauny tropické,  
Všechn majestát rodných hor,  
Rohy bizona, křídla kondora!  
Múza, která mne inspiruje, je dáma kreolská.<sup>577</sup>

V roce 1913 vydává Valéry Larbaud ve svých dvaatřiceti letech sebrané dílo A. O. Barnabootha obsahující deník, povídku a básně. Barnabooth, bohatý Jihoameričan a básník, který touží po samostatnosti, se vydá do Evropy (Anglie, Francie a Itálie), kde začne psát. Bydlí v luxusních hotelech, zapojuje se do kulturního života, snaží se žít podobným způsobem jako místní obyvatelé. Evropská města jsou tak popisována z pohledu cizince, čímž se Larbaud snaží ve svém žánrově různorodém cestopisném díle vyhnout obvyklému stereotypu subjektivního pohledu na navštívené země. Cestováním se Barnabooth chce vymanit ze svého sociálního prostředí, ze své vyšší společenské vrstvy, touží žít volně, nechce se nikde usadit. Ve svém deníku často opakuje, že cílem jeho cesty je hlavně touha po *absolutnu*. Nakonec se však ožení a vrací se do Jižní Ameriky.

Cestování podle Larbauda vede k „divine diversité“ (božské rozdílnosti, rozmanitosti). Smyslem cestování by mělo být nalezení sebe sama. K tomu je však podle Larbauda také nezbytná četba literatury, bez níž by poznání světa nebylo dokonalé. Vznik fiktivní postavy Barnabootha a jeho díla svědčí o Larbaudově přesvědčení, že je sám sobě cizincem. Bytostné „já“ je pro Larbauda „nepochopitelné nic“. Pronásleduje ho neodbytná potřeba nasadit si masku, aby byl pochopen. Larbaud se do postavy Barnabootha promítá, přisuzuje mu své cesty, své meditace, svou básnickou tvorbu.

Dominantním tématem Larbaudova díla se stala geografická, kulturní a lingvistická modernost, kterou najdeme také v jeho estetice a v narativních postupech. V této souvislosti je třeba zdůraznit, že to byl právě Valéry Larbaud, kdo do Francie uvedl techniku vnitřního monologu, kterou se nechal inspirovat u Jamese Joyce. Stal se

---

<sup>577</sup> Holan, Vladimír: *Překlady II*, Praha, Paseka 2009, s. 423.

totiž redaktorem překladu *Odyssea*, na němž Auguste Morel začal pracovat od roku 1924.

Moderní svět a moderní vnímání skutečnosti se nejvýrazněji prosazuje v básni *Ode au Nord-Express* ze sbírky *Poésies d'A. O. Barnabooth*. Lze vidět jistou paralelu mezi touto básní a Cendrarsovou *Prózou*, přestože jsou diametrálně odlišné. Pouze téma vlaku a jízdy a některé použité básnické prostředky evokují Cendrarsovu poemu.

Larbaud spojuje „vznešenost“ poezie s každodenní realitou, s technickým světem, jak píše v *Alma perdida*, jiné básni sbírky: „Veliká poezie věcí banálních: Novinky; cesty; / Cikáni; projížděky na saních.“<sup>578</sup> *Ode au Nord-Express* je lyrickou básní, která „oslavuje“ či „opěvuje“ jízdu luxusního vlaku napříč Evropou. Tato „moderní óda“ je napsaná rozsáhlým volným veršem, který tvoří jeden poměrně delší celek, nemá tedy strofickou strukturu, rytmus je plynulý až nepřetržitý, ale současně dynamizovaný napětím mezi veršovou jednotkou a syntaxí díky mnoha enjambements, což vnáší do rytmické struktury pulzování, a tato rytmičtější má za úkol postihnout jízdu vlaku napříč Evropou. V básni *Múza* se autor vyznává: „Jsem poháněn nepřemožitelnými zákony rytmu. / Sám jim nerozumím: jsou zde.“<sup>579</sup>

Věnuj mi tvůj velký rachot, tvé rychlé tempo tak příjemné,

Tvůj noční skluz přes zářící Evropu,

O luxusní vlaku! (...)

Poprve jsem ucítil plnou radost ze života

V kabině Nord-Expresu mezi Wirballenem a Pskovem.

(...)

Věnujte mi, ó Orient-Expresi, Sud-Brenner-Bahne, věnujte mi

Váš zázračný hluchý rachot a

Vaše vibrující hlasy nejvyšší struny,

Věnujte mi lehké a jednoduché dýchání

Vysokých a štíhlých lokomotiv (...)

Ach! Rachot a pohyby musí

Vstoupit do mých básní a vyjádřit

pro mne můj nevypověditelný život (...).<sup>580</sup>

---

<sup>578</sup> Tamtéž, s. 417.

<sup>579</sup> Tamtéž, s. 423.

<sup>580</sup> „Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce, / Ton glissement nocturne à travers l'Europe illuminée, / O train de luxe! (...) / J'ai senti pour la première fois toute la douceur de vivre, / Dans une cabine du Nord-Express, entre Wirballen et Pskow. / (...) / Prêtez-moi, ô Orient-Express, Sud-Brenner-

Stavební struktura Larbaudovy básně ukazuje, že je navíc rytmizována zvukovými figurami, zejména aliteracemi (výrazné opakování likvidy „r“), anaforami, exklamacemi a řečnickými oslovenými zesilujícími její formu moderní ódy, a to vše z ní vytváří dlouhou apostrofu vlaku, jeho „hudby“, rytmu, dynamiky a rychlosti. Podobnými rysy a používáním více méně stejných básnických prostředků se vyznačuje řada dalších Larbaudových básní. Ta tvoří charakteristickou součást jeho poetiky, která se tímto vším včleňuje do současného básnického proudu a zastává v něm své specifické místo.

Vlak a jeho jízda je přímou inspirací *Ode au Nord-Express*, která se odvíjí na základě zvukových a vizuálních asociací tvořících nedílnou složku její významové výstavby. Jejím základním stavebním principem je prolínání lyrického hrdiny s vlakem, personifikovaným figurací celé básně jako apostrofy. Dochází k identifikaci básníka s vlakem, takže se oba stávají vzájemnou a nedílnou metamorfózou.

V jízdě vlakem Larbaud nalézá „raison d’être“, jejím prostřednictvím vyjadřuje svou potřebu hledání sebe sama, stejně jako utkvělé úsilí nalézt odpovědi na otázky sužující ho od raného mládí. Obrazy za oknem, které vlak svou rychlostí ničí, bortí a strhává, živí Larbaudovo „snění“ a potvrzují mu, že vnější svět je pouze zdání, jehož prchavou a fragmentární podobu však musí básník nejen zachytit, ale přetvořit v celistvou jednotu. Larbaud si k tomu zvolil jízdu vlakem a vůbec cestování, které se stalo ústředním tématem jeho poezie, a tím současně jeho „putováním“ za poznáním světa a odhalováním smyslu života.

---

Bahn, prêtez-moi / Vos miraculeux bruits sourds et / Vos vibrantes voix de chanterelle; / Prêtez-moi la respiration légère et facile / Des locomotives hautes et minces, (...) / Ah! il faut que ces bruits et que ce mouvement / Entrent dans mes poèmes et disent / Pour moi ma vie indicible(...).“ Citováno in Mathé, Roger: *L'exotisme*, Nancy, Univers de lettres Bordas 1987, s. 181–182.



### 3. Francouzská avantgarda po první světové válce: objev negerské poezie

*Nigra sum, sed formosa.*

Píseň písní, I.

Po první světové válce a následně ve dvacátých letech se rozvíjí tzv. koloniální literatura propagující koloniální ideologii. Komerční úspěch tohoto populárního žánru dokazuje několikanásobně vydaný román *La Maîtresse noire* (Černá milenka) L. C. Royera. Vyšel v roce 1928 v 15 000 výtiscích a znovu v letech 1931, 1932, 1934. V této literatuře spojené s Afrikou nenajdeme mýtus dobrého divocha, rajské atributy, podobnou míru idealizace jako v textech spojených s Polynésií. Afrika je mnohem drsnější zemí a kolonizační dobývání mělo mnohem dramatictější průběh. Idealizovaný obraz neevropských národů se od konce 19. století z literatury pomalu vytrácí v důsledku rostoucího evropského pocitu nadřazenosti nad „barbarskými národy“ a přesvědčení o jejich necivilizovanosti.

V době, kdy převažovalo mínění propagované kolonialistickou ideologií, že Afričané nemají kulturu, historii, civilizaci, písmo ani literaturu, byli Blaise Cendrars a Tristan Tzara po Apollinairovi jedni z mála, kdo byli schopni vnímat význam a přednosti „černošské“ kultury. Jejich zájem sahá ještě dál, než kam Guillaume Apollinaire a avantgardní umělci došli před první světovou válkou.

Tzara a Cendrars se nesoustředí na výtvarné umění afrických či oceánských kultur, ale na jejich slovesné projevy, v nichž odhalují nový, dosud neobjevený kontinent poezie. Tento obrat, později nazvaný literárním primitivismem zkoumajícím negerský básnický svět, se liší od výtvarného, jenž se inspiroval „pouze“ uměleckými výtvary negerských tvůrců, aniž se zajímal o to, co se za nimi skrývá.

Cendrars je snad vůbec prvním básníkem, který velmi podrobně zkoumal africké slovesné umění a který spolu s Tzarou, ale nezávisle na něm, připustil existenci negerské poezie. Oba se jí nechali inspirovat, stala se jejich „černou“ múzou. Zájem avantgardních básníků o slovesné projevy Afriky dává tradičnímu literárnímu exotismu nový ráz. Ztrácí svou ornamentální podobu a zapadá do avantgardní poetiky založené na odmítnutí a rozvrácení ustaveného řádu v oblasti umění, literatury a estetiky.

Tato druhá vlna primitivismu a tzv. negrismu se zvedá už během první světové války. Umělci se obracejí k lidovému a naivnímu umění, k tvorbě dětí či duševně postižených lidí a v neposlední řadě k „negerské“ (tj. africké, oceánské, jihoamerické aj.) literatuře, hlavně k poezii. Básníci nacházejí v umění mluveného slova přírodních národů nové formální prostředky a jinou koncepci bytí a reality. Láká je slovesnost, jejíž myšlenky, city jsou vyjádřené jinak než podle západoevropských tradic, a využívá jiných uměleckých prostředků. Jean-Claude Blachère ve své knize *Le modèle nègre* (1981, Negerský model) negerský literární primitivismus definuje takto:

Nazvěme tedy negerským primitivismem literární ztvárnění víry ve schopnost negerských civilizací přinést řešení krize evropského ducha.<sup>581</sup>

První světová válka odhalila destruktivní sílu moderního technického pokroku, v důsledku čehož básníci jako Cendrars a Tzara ztratili „víru“ v evropskou civilizaci. Cítí potřebu zahrnout její zákony a pravidla, které přivedly Evropu ke zkáze, úpadku a destrukci. „Černošská“ slovesnost představuje důležitou uměleckou obrodu, přináší nové podněty: možnost obnovit básnický jazyk (imitací některých rysů archaických jazyků) a nové pojetí skutečnosti, v níž hrají dominantní roli nadpřirozené jevy a sen. Tento rys surrealističtí umělci rozvinou natolik, že se jejich primitivismus bude výrazně lišit od primitivismu Cendrarse a Tzary.

#### **a. Blaise Cendrars a africké slovesné umění**

*Chtěl bych být tím ubohým černochem  
který zůstává venku  
Neboť krásné černošky by byly mými sestrami*  
Blaise Cendrars

Na rozdíl od Apollinairea Blaise Cendrars nesoustředil svůj zájem na výtvarné umění Afriky, nebyl sběratelem sošek a jiných předmětů, jeho pozornost pohltily slovesné projevy afrických kmenů. Zajímal se o africké myšlení a tradiční kulturu, africkou spiritualitu a magii, což vše poznával studiem etnicko-náboženských legend a

---

<sup>581</sup> „Nous appellerons donc primitivisme nègre l'expression littéraire d'une croyance aux vertus des civilisations nègres pour apporter des solutions à la crise de l'esprit européen.“ In Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, cit. vyd., s. 11.

mýtů. Právě v nich nacházel odpovědi na životní a umělecké otázky, které ho drásaly. Afrika přinášela novou energii, měla v sobě obrozující sílu. Zaujalo ho negerské „art de vivre“, protože oproti evropské tradici stojí v centru africké spirituality emoce, intuice, a ne racionální myšlení.

Cendrarsův zájem se rodil už v jeho mládí a rozvíjel se později rozsáhlou četbou odborných textů, jak autor vzpomíná v posledním dílu svých pamětí *Le Lotissement du ciel* (1949, Rozdělování nebe). Materiály o africké černošské literatuře začal Cendrars sbírat už v letech 1901–1902: „Od té doby se má láska k negerské literatuře ve všech jejích podobách nikdy neuklidnila (...) a (...) mé znalosti v této oblasti se natolik rozšířily, že jsem mohl v roce 1919 sestavit svou *Negerskou antologii*.“<sup>582</sup>

Cendrars je také jediným ze své generace umělců a básníků, kdo Afriku navštívil. Při první plavbě do Brazílie v roce 1924 jeho loď na několik hodin zakotvila v Dakaru. Z této krátké zastávky vznikly tři básně s africkými náměty. Cendrarsovo cestování hraje v jeho životě a díle důležitou roli, především jeho četné cesty do Brazílie, které podnikl několikrát po sobě mezi lety 1924–1939 a během nichž si mohl ověřit či doplnit znalosti ze svého studia africké kultury. V Brazílii totiž žila velká černošská komunita z doby otroctví, která byla dlouho potlačována, ale přesto si zachovala své tradice z různých oblastí Afriky.

V roce 1921 vydává Cendrars soubor afrických mýtů, legend, vyprávění a zpěvů nazvaný *Anthologie nègre* (Negerská antologie). Podobné výběry příběhů z černého kontinentu doposud sestavovali misionáři, kolonisté či etnologové, nikoliv básníci či spisovatelé. Cendrars je prvním, kdo si všímá a odhaluje básnické rysy ústních vyprávění Afriky a zkoumá literární kvalitu slovesného umění černochů.

Výbor neboli „kompilace“, jak ji sám nazývá, obsahuje 108 mýtů a legend rozvržených do 21 kapitol. Cendrars knihu sestavil na základě antologií misionářů, cestovatelů, etnologů atd., kteří většinou publikovali básně, příběhy a zpěvy v původním jazyce: přepisovali je do latinky a kladli vedle nich doslovný překlad, zachovávající syntaktické a ostatní zvláštnosti původního jazyka.

Na konci antologie najdeme rozsáhlý seznam odborné literatury, který dokládá autorovu snahu být „vědecky přesný“. Jde o soupis knih, které si půjčoval a pročítal ve Francouzské národní knihovně. Čerpal z literatury psané francouzsky, německy,

---

<sup>582</sup> „Depuis, mon amour de la littérature des nègres dans toutes ses manifestations ne s’est jamais apaisée (...) et (...) mon érudition en la matière s’étendit au point qu’en 1919, je pus composer mon *Anthologie nègre*.“ Citováno in Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, cit. vyd., s. 76.

anglicky, dokonce také africky, ačkoliv neznal žádný africký jazyk, protože v bibliografii se objevuje například kniha autora jménem Sekere (Azariel): *Buka ea pokello ea meklia la Ba-Sothom* (soubor v jazyce „sesuto“, 1893).

Cendrarsova bibliografie se dá rozdělit do čtyř okruhů: africké kosmogonické mýty a různá náboženství (animismus, fetišismus, černá magie); pohádky a legendy; africké jazyky a lingvistika; cestopisy. Cíleně se zaměřuje na černošskou spiritualitu, literaturu a jazyk.

Mezi nejdůležitější a nejzásadnější knihy v jeho době patří mimo jiné *Contes populaires d'Afrique* (1903, Africké lidové pohádky) René Basseta, dále díla francouzského katolického misionáře Henriho Trillese (např. *Le Totémisme chez les Fân*, Münster, 1912; Totemismus Fân) či německého etnologa Lea Frobenia (1873–1938), který patřil k prvním, kteří zpochybnili ideologické základy kolonialismu. Popíral přesvědčení převažující v tehdejší Evropě, že Afrika není tzv. „civilizovaná“. Frobenius měl velký vliv na básníky směru zvaného Négritude, který vznikl kolem druhé světové války. Cendrars čerpal z Frobeniovy známé knihy *Das Schwarze Dekameron* (Berlin, 1910, Černý Dekameron).

V Cendrarsově antologii dochází pochopitelně v některých směrech k jistým zjednodušením či zobecněním. Nachází se v ní řada nepřesností naznačujících, že jeho zaujetí africkou slovesností bylo „vědecké“ jen zčásti, spíše převažoval jeho básnický přístup a postoj člověka, který se stavěl proti dobovým předsudkům a proti francouzské koloniální ideologii založené na rasismu a přesvědčení o nadřazenosti Evropanů nad africkými národy.

Cendrarsova práce čelila mnoha kritikám, ale zároveň byla přijata velmi příznivě. Nejvíce byla odsuzována za vědecké, etnografické nepřesnosti a za eklektické uspořádání textů. Například Jahnheinz Jahn vyčítal Cendrarsovi povrchnost:

Cendrars námořník, žonglér, voják cizinecké legie, novinář a básník vyzobal několik hrozin z prací badatelů a přeložil je do francouzštiny. Navíc smísil tradice různých národů do jediné kosmogonie vlastní odrůdy, která má kvůli nahodilosti výběru velice povrchní podobu.<sup>583</sup>

---

<sup>583</sup> „Cendrars matelot, jongleur, soldat de la Légion étrangère, journaliste et poète, a picoté quelques raisins secs dans les travaux des chercheurs et les a transposés en français. De plus, il a mélangé les traditions de différents peuples en une cosmogonie de son cru qui, par l'arbitraire du choix, reste bien superficielle.“ In Janheinz, Jahn: *Manuel de littérature néo-africaine*, s. 80, citováno in Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, cit. vyd., s. 77.

V bibliografii *Anthologie nègre* najdeme několik mylných prepisů. Autora knihy *L'histoire du Sénégal du XV<sup>e</sup> siècle à 1870* (1910, Dějiny Senegalu od 15. století do roku 1870) ve své bibliografii Cendrars přejmenoval na Cultur místo Cultru, místo jména La Courbe najdeme La Combe atd. Seznam odborné literatury je navíc dosti eklektický. Vedle odborných prací klade Cendrars knihy nemající větší vědeckou hodnotu. V bibliografii nenajdeme žádnou knihu o negerském umění, přestože jich ve dvacátých letech několik vyšlo, a také žádnou zmínku o současných afrických autorech píšících francouzsky. Cendrars se o ně zřejmě příliš nezajímal.

Kladné recenze na negerskou antologii však ukazují, jak obtížné bylo ji posoudit. Michel Leiris a Jacqueline Delangeová například v knize *Afrique noire, la création plastique* (1967, Černá Afrika, sochařství) Cendrarsovu práci chválí:

(...) Cendrars dokončuje *Negerskou antologii*, která vyjde v roce 1921 a zaujme pozornost vzdělaného publika. Toto dílo, věnované orální slovesnosti černochů z různých oblastí Afriky a vybudované zásadně z literárního hlediska, má zásluhu v tom, že nabízí mnohem širší výběr textů, než tomu bylo například ve výboru *Der schwarze Dekameron* Frobenia, který vyšel v Berlíně několik let před válkou.<sup>584</sup>

Každopádně v době, kdy se zájem evropských umělců a intelektuálů o africkou kulturu soustřeďoval pouze na výtvarné umění, Cendrars jako první poukázal na důležitost a krásu černošské literatury. Tím nepřímou zařadil všechny známé sošky, fetiše a plastiky do zcela konkrétního kontextu, který byl avantgardním umělcům naprosto neznámý.

Negerské texty zprostředkovává „přímo“, bez jakékoliv teorie o africkém slovesném umění. Názvem „antologie“, krátkou odbornou předmluvou o černošské lingvistice a rozsáhlou bibliografií se Cendrars snaží „garantovat“ skutečnou negerskou autenticitu textů, přesvědčit, že Afrika k nám promlouvá bezprostředně. Nepodřizuje africkou literaturu žádné evropské problematice, snaží se ji nepřetvářet podle dobových evropských estetických kritérií. V předmluvě píše:

---

<sup>584</sup> „(...) Cendras achève une *Anthologie nègre* qui, publiée en 1921, attirera l'attention du public cultivé. Consacré à la littérature orale des Noirs des diverses régions de l'Afrique, cet ouvrage, établi dans une perspective essentiellement littéraire, a le mérite d'offrir un choix de textes beaucoup plus ample qu'il n'en était, par exemple, du recueil *Der schwarze Dekameron* de Frobenius publié à Berlin quelques années avant la guerre.“ In Leiris, Michel a Delange Jacqueline: *Afrique noire, la création plastique*, Paris, Gallimard 1967, s. 20.

Převyprávěl jsem tyto pohádky tak, jak je misionáři a cestovatelé přivezli do Evropy a tak, jak je vydali. Nejedná se vždy o nejpůvodnější verze ani o nejvěrnější překlady. Můžeme jen litovat, že literární přesnost nebyla jedinou a hlavní starostí těchto dávných cestovatelů.<sup>585</sup>

Jednotlivá vyprávění nedoprovází žádný bibliografický údaj o publikaci, z níž Cendrars daný text vybral. Přes kritiku odborníků byla kniha velmi příznivě přijata básníky a spisovateli. Paul Morand o ní napsal v *La Nouvelle Revue française* tři měsíce po vydání 1. července 1921: „Vědeckou výstavbou, přesnou dokumentací by dělala čest vědci. Jsme rádi, že tato čest náleží básníkovi.“<sup>586</sup>

Význam a hodnota negerské antologie není ani tak vědecká či etnografická, ale spíše literární. *Anthologie nègre* je první Cendrasovou rozsáhlou knihou. Do roku 1921 vydal pouze básně, které vycházely tiskem nebo ve formě knížeček či brožurek. Antologie je vlastně také prvním Cendrarsovým prozaickým dílem. Otázkou zůstává, zda tato kniha představuje pouze exotické „extempore“, nebo jestli ji máme považovat za svébytnou součást jeho díla, uvážíme-li, že po roce 1930 o afrických mýtech a legendách už nic nenapsal.

### **Afrika v Cendrarsových básních**

Dříve než Cendrars vydal *Anthologie nègre* napsal několik básní inspirovaných africkým uměním a vůbec Afrikou. Tyto básně mají svou avantgardní poetikou blízko k exotickým básním Guillaumea Apollinaira a Tristana Tzary. První Cendrarsova africká báseň vyšla už v roce 1914, ostatní básně s africkou tematikou jsou poválečné, vycházely ve dvacátých letech. Představují první etapu jeho osvojování afrického světa.

Báseň *Mee too buggi* vyšla poprvé v roce 1914 v *Les Soirées de Paris* (č. 26, červenec–srpen) a v roce 1919 ji autor zařadil do sbírky *Devatenáct elastických básní*. Má podobu montáže či koláže citátů z knihy Johna Martina *Histoire des naturels des îles Tonga* (1817; Dějiny domorodců ostrovů Tonga). Titul básně *Mee too buggi* označuje jeden z tanců ostrovů Tonga a její text je převzatý, kromě prvních veršů:

---

<sup>585</sup> „J’ai reproduit ces contes tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe et tels qu’ils les ont publiés. Ce ne sont pas toujours les versions les plus originales, ni les traductions les plus fidèles. Il est bien à regretter que l’exactitude littéraire ne soit pas le seul souci légitime de ces voyageurs lointains.“ In Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, cit. vyd., s. 6.

<sup>586</sup> „Scientifiquement dressé, muni d’une rigoureuse documentation, il eût fait honneur à un savant. Nous sommes heureux de le voir à un poète.“ Citováno v předmluvě *Anthologie nègre*, Paris, Denoël 2005, s. 21.

„Podobně jako Řekové věříme že každý dobře vychovaný člověk musí umět brnkat na lyru / Podej mi fango-fango / ať ho přiložím k nosu.“<sup>587</sup> Fango-fango je nosová flétna, kterou Cendrars zaměňuje za Apollonovu lyru. Tímto aktem chce povýšit polynéskou kulturu na řeckou. Mee too buggi má formu „fonetické“ básně. Tento postup předznamenává metodu dadaistů, kterou začne například Tzara užívat až od roku 1916.

Cendrars vkládá do francouzštiny slova v jazyce ostrovů Tonga, aniž by je překládal, takže výsledná báseň působí jako koláž. Exotická slova jsou bezprostředně „vlepena“ do francouzského textu. Cizí slova využívá Cendrars jako malebné, pitoreskní ornamenty. Zdůrazňuje tak krásu a plastickou sílu exotického jazyka.

Další dvě básně s africkým námětem *Continent noir* (Černý kontinent) a *Les Grands Fétiches* (Velké Fetiše) najdeme v oddílu *Poèmes nègres* v souboru básní z let 1912–1924 nazvaném *Du monde entier*<sup>588</sup> (Z celého světa). První vyšla poprvé v časopise *L'Œuf dur* (č. 9, duben, Paris) v roce 1922. Napsána byla údajně už v roce 1916 a má podobu bezprostředního „záznamu“ či soupisu různých výroků, mínění, předsudků a klišé o Africe. Tento „inventář hloupostí“ a pomluv shromáždil Cendrars z různých dobových knih a publikací o Africe. Báseň je ironická, jejím záměrem je odsoudit rasistické předsudky kolonialistické ideologie. Druhá báseň *Les Grands Fétiches* vyšla poprvé v časopise *Le Disque vert* (č. 1, květen, Bruxelles) v roce 1922 a byla prý napsána už v roce 1916. Tvoří ji deset čtyřverší. Každá sloka popisuje jednu africkou sošku ze sbírky fetišů v londýnském British Museum.

Ve sbírce *Feuilles de route* (1924, Cestovní lístky), která vznikla během Cendrarsovy plavby do Brazílie, najdeme také básně s africkými motivy, napsané při několikahodinové zastávce jeho lodi v senegalském Dakaru v roce 1924. Patří mezi ně *Les Boubous* (Černošky), jejímž tématem je krása afrických žen a jejich života. Báseň Černošky je jednou z mála Cendrarsových básní o lásce k ženám. K dalším patří *Bijou-concert* (Klenot – koncert), v níž vyjadřuje obdiv k černošskému způsobu života, a *Les Charognards* (Mrchožrouti).

Inspirace africkou tematikou se také odráží v libretu baletu *La Création du Monde* (Stvoření světa), které Cendras napsal v roce 1923 podle africké legendy o stvoření světa. Premiéra baletu, provedená švédským souborem v režii Rolfa de Maré, se odehrála na scéně divadla Théâtre des Champs-Élysées 25. října 1923. Hudbu složil

---

<sup>587</sup> „Comme chez les Grecs on croit que tout homme bien élevé doit savoir pincer la lyre / Donne-moi le fango-fango / que je l'applique à mon nez.“ In Cendrars, Blaise: *Du monde entier*, cit. vyd., s. 102.

<sup>588</sup> Editor Claude Roy, Denoël 2001.

Darius Milhaud a kostýmy a scénografii vytvořil Fernand Léger. Záměrem bylo předvést moderní „art total“, v němž by hudba, tanec, poezie a malba „dekonstruovaly“ tradiční balet. Nutno podotknout, že Cendrars libreto použil již 19. června 1919 na africkém večeru *Fête nègre*, který v Comédie des Champs-Élysées zorganizoval sběratel umění Paul Guillaume u příležitosti první exkluzivní výstavy negerského a oceánského umění v galerii Dewanbez.

Po své antologii vydal Cendrars v roce 1928 knihu *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*, volně přeloženo do češtiny Markétou Pézlovou jako *Malé černé pohádky pro odvážné děti* (2010). Cendrars v ní převyprávěl legendy a příběhy afrického kontinentu. V doslovu k českému vydání jsou tyto pohádky charakterizovány takto: „Je v nich slyšet rytmus afrických písní, houpavý krok žen, stopy zvěře, zpěv myší, vyprahlá země, poušť, krokodýlové, kroky lstivých i hloupých lidí a také smích dětí, které ty příběhy poslouchaly a poslouchají.“<sup>589</sup>

A svou třetí, poslední negerskou knihu vydává Cendrars v roce 1930 pod názvem *Comment les blancs sont d'anciens noirs* (Proč běloši jsou bývalými černochoy). Básnickovým snem bylo vydat ještě dva další svazky antologie afrických legend a mýtů, ale tento plán se mu nikdy nepodařilo uskutečnit.

Afrika a její slovesnost je tedy tématem a motivem zapadajícím do avantgardní poetiky několika Cendrarsových básní, ale také výchozím modelem jeho způsobu vyprávění. Své poznání afrických mýtů a legend neaplikuje ve své poezii, kterou po roce 1924 definitivně opouští, ale ve svém prozaickém díle.

### **Africké mýty jako vzor fungování světa**

*Vivre est un art magique.*

Blaise Cendrars

Odpovědi na otázky po smyslu bytí a uchopení a ztvárnění skutečnosti Cendrars nenachází v evropském myšlení, které se v jeho očích vyčerpalo, ale v afrických mýtech a legendách. Proč se v *Anthologie nègre* zaměřil hlavně na kosmogonické a náboženské příběhy, odůvodňuje v předmluvě:

---

<sup>589</sup> Cendrars, Blaise: *Malé černé pohádky pro odvážné děti*, přel. Markéta Pézlová, Praha, Baobab 2010, s. 45.



Studium jazyků a literatury primitivních ras skutečně představuje jednu z nejpotřebnějších znalostí pro dějiny lidského ducha a jedno z nejjistějších potvrzení zákona intelektuální stálosti vytušeného Rémyem de Gourmont.<sup>590</sup>

Africké mýty jsou posvátnými příběhy o bozích, lidech a chodu světa. Vystupují v nich nadpřirozené bytosti a odehrávají se v nich tajemné a magické děje, což není důvodem ke zpochybňování jejich pravdivosti, protože vystihují a odrážejí skutečnost. Kosmogonické mýty vyprávějí původ a stvoření světa, prvotní události, po nichž se člověk stal tím, čím je, tedy smrtelníkem žijícím ve společnosti, starajícím se o svou obživu atd. Philippe Sellier ve studii *Co je literární mýtus?* definuje funkci etnicko-náboženského mýtu:

Připomínáje bájný čas počátků, objasňuje mýtus, jak dané společenství vzniklo, jaký je smysl toho či onoho rituálu nebo zákazu, jaký je původ současného postavení lidí. Mýtus je postaven mimo běžný čas (...).<sup>591</sup>

Mýty tak mají bezesporu důležitou funkci objasnit původ člověka a různá tajemství lidského osudu, jednání, charakteru atd. Člověk stojí také v centru Cendrarsova prozaického díla, ať už se jedná o historické či skutečné postavy (Johann August Suter v románu *Zlato*), smýšlené hrdiny (*Moravagine*) nebo autora samotného v rozsáhlých autobiografických prózách, memoárech jako *Člověk zasažený bleskem*, *Uříznutá ruka*, *Bourlinguer* (Boj proti větru), *Le Lotissement du ciel*. Tyto knihy mají monologickou podobu, v níž se mísí a prolínají s autorovým životním děním příběhy, anekdoty, meditace, odkazy na přečtené knihy atd.

Tragické střetnutí tváří v tvář, kvůli němuž píšeme jen jednu knihu či několikrát tu samou knihu. Proto se všechny krásné knihy podobají. Jsou všechny autobiografické. Proto je pouze jedno literární téma: člověk. Proto je pouze jedna literatura: o tomto člověku a o tom *druhém*, o člověku, který píše.<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> „En effet, l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain et l'illustration la plus sûre à la loi de constance intellectuelle entrevue par Rémy de Gourmont.“ In Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, cit. vyd., s. 6.

<sup>591</sup> *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 100.

<sup>592</sup> „Tragique tête-à-tête qui fait que l'on ne peut écrire qu'un livre ou plusieurs fois le même livre. C'est pourquoi tous les beaux livres se ressemblent. Ils sont tous autobiographiques. C'est pourquoi il n'y a qu'un seul sujet littéraire: l'homme. C'est pourquoi il n'y a qu'une littérature: celle de cet homme, de cet Autre, l'homme qui écrit.“ *Pro domo*, na konci *Moravagine* vysvětluje, jak napsal svou knihu, in Cendrars, Blaise: *Moravagine*, Paris, Le Livre de Poche 1960, s. 223.

Mýty jsou „základními“ a „zakládajícími“ příběhy, jsou anonymní a kolektivní. Byly vytvořené ústní tradicí po mnoho let a převypravované po celé dlouhé generace. Mýtus není zakotven v čase, stojí mimo dějiny, jeho příběh se odehrává v prapůvodních dobách „ztraceného ráje“: „Mýtus plní společensko-náboženskou funkci. Jako společensky začleňující činitel je tmelem společenství, neboť mu předkládá jisté životní normy a *posvěcuje jeho přítomnou existenci*.“<sup>593</sup>

Zajímá-li se Cendrars o africké mýty, znamená to, že chce najít primitivní, mytickou dobu samotného počátku. Staví se tak proti evropským dějinám a historickému času. Odvrací se od řecko-římské a křesťanské tradice k pohanské africké kultuře. Negerské slovesné i výtvarné umění se vymyká evropskému historickému času už jen tím, že ho nelze ani datovat. Cendrars často přirovnává černocha k dítěti, oba jsou totiž zosobněním ztracené a zapomenuté minulosti.

Cendrase bezesporu zaujalo metafyzické ladění mýtů, které je v jejich příbězích přítomno a které dokládá, že „(...) horizontalita veškeré existence je nebo může být podřízena vertikálnímu pohledu“ (tamtéž, s. 115). Proto ho fascinoval jejich animismus (víra, že přírodní jevy i věci jsou ovládány duchy), pantheismus (ztotožňování božské existence se světem, božská bytost a svět jsou jednou skutečností), fetišismus (uctívání neživých předmětů jako sídla božství) či totemismus (uctívání totemu symbolizujícím prapředka nejčastěji ve formě živočicha či rostliny).

V *Anthologie nègre* Cendrars systematicky upřednostňuje a zdůrazňuje animistickou ontologii mýtů. Výhradně nadpřirozeným jevům věnuje celou jednu kapitolu (Contes du merveilleux, Povídky se zázraky), různým projevům fetišismu sedm kapitol a uctívání totemů jednu kapitolu. Nadpřirozený charakter afrických mýtů staví do opozice k evropské tradici „pravděpodobnosti“ a racionalismu. Některé mýty souboru původně obsahovaly především morální ponaučení, Cendrars ho však potlačil tím, že je ve své knize zařadil k příběhům s nadpřirozenými jevy.

Animismus je pro Cendrase přitažlivý, protože v jeho pojetí je svět „jednotlivý“, vše je v něm propojeno, vše mezi sebou komunikuje, vše je prostoupeno bytím. Africké mýty používají prostorových a časových opozic, mezi nimiž je možné volně přecházet. Vše je časově a prostorově „otevřené“ a vše se prostupuje. Tato otevřenost animistického světa se staví proti uzavřenosti, kauzalitě a logické pravděpodobnosti evropského racionalismu. Nízké a vysoké se propojuje a tvoří jednotu, stejně jako vše

---

<sup>593</sup> *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 101.

ostatní. Přechod mezi životem a smrtí a naopak se tak stává jednoduchým a přirozeným a vytváří přímý vztah mezi pozemským světem (nahore) a světem duchů, podsvětím (dole).

V afrických mýtech a legendách se prosazuje princip metamorfózy. V černošském světě vše spolu vzájemně komunikuje a vše se může navzájem proměňovat. Všechny hmotné a přírodní útvary nabývají nových podob a tvárnosti, lidé se proměňují ve zvířata a naopak. Zejména schopnost proměny člověka nabízí lidské fantazii celou řadu možností jak překročit meze své bytosti v prostoru a čase. Proměny, nadpřirozené jevy a magie jako svébytná, řídící, plnohodnotná, skutečná a pravdivá součást světa, to vše Cendrarse fascinuje, nachází v tom vlastní životní a estetické koncepce. Stává se vyznavačem „otevřené“ ontologie a stejně tak zeměpisné „otevřenosti“, světa bez hranic (viz Próza o transsibiřské magistrále). Cendrars přiznává v *Une nuit dans la forêt*: „Jsem stejně pověřčivý jako pygmej, baši buzuk, bororo.“<sup>594</sup>

Pověřčivost nemá však negativní, hanlivé konotace, je svébytnou součástí černošského duchovního života. Mluví-li Cendrars o africké spiritualitě, užívá slova jako „haute spiritualité“, „marque transcendante“ či dokonce „couronne de la poésie“. V celém jeho prozaickém díle se objevuje řada odkazů na okultní síly magických praktik afrických kmenů, ať už je to exorcismus, zasvěcující obřady, kouzla atd. I tady Cendrars některé věci zjednodušuje a zobecňuje.

V černošském světě „umění slova“ doprovází každodenní život Afričanů, má všemi uznávanou magickou moc a sílu. Slovo jako zaklínadlo dokáže ovlivnit, změnit chod světa, působit na děje a skutečnost obklopující člověka. Funkci slova v afrických kmenech postihuje Vladimír Klíma v předmluvě k antologii moderní poezie tropické Afriky *Černý Orfeus* (1977):

Když se náčelník chystal k tažení proti sousednímu kmeni, když se kouzelník pokoušel vyléčit neplodnou ženu, když vesnický kovář přetvářel beztvarem hmotu v třpytivý šperk, užívali zvláštních zaklínadel. Přání určené bůžkům či předkům, aby déšť svlažil vyprahlou půdu nebo aby se vydařil lov, se mohlo splnit jen tehdy, bylo-li vysloveno. Slovo jako čarovná spojnice mezi venkovem na pomezí džungle a tajemnými silami, od nichž očekával pomoc, mělo velkou váhu zejména poté, co vstoupilo do magického rčení či úsloví a začalo působit jako aktivizační prostředek. Kdo s ním dovedl zacházet, těšil se úctě a býval obdarován.<sup>595</sup>

---

<sup>594</sup> „Je suis aussi superstitieux qu'un pygmée, qu'un bachi bouzouck, qu'un bororô.“ Citováno in Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, cit. vyd., s. 93.

<sup>595</sup> Klíma, Vladimír: *Černý Orfeus*, Praha, KPP 1977, s. 11.

O magii se Cendrars nezajímá jako etnolog, ale jako básník. Svými schopnostmi, svou hloubkou a tajemstvím se magie podobá samotné básnické tvorbě. Poezie, podobně jako magie, odkrývá vše „nadpřirozené“, zázračné, skryté ve světě a každodenním životě, má schopnost věci proměňovat, působí jako „aktivizační prostředek“. Úkolem básníka je pro Cendrarse, stejně jako pro Apollinaira, nazírat na vše „novým zrakem“, odkrýt kouzlo a tajemné souvislosti ve všedních věcech a dějích, stvořit „nový svět“.

S magií jsou spojené rituály a rytmičné tance, hudba a zpěv. Negerská kultura, víra a vitalita se soustřeďují v písních a tancích. Slovo jako zaklínadlo bylo uváděno do pohybu tancem a rytmičováno zpěvem a hudbou. To Cendrarse na africkém slovesném umění nejvíce fascinovalo. Celá dvacátá kapitola *Anthologie nègre* je věnována básním, zpěvům a tancům vystihující černošskou duši. V této podobě slovo doprovázelo černochoy po celý jejich život, jak to dokládá Vladimír Klíma:

Spolu se zvukem tamtamů, hudbou a tancem masek doprovázelo básnické slovo celou Afričanovu životní pout' od narození do smrti. Iniciační, svatební či smuteční obřady se neobešly bez recitace a zpěvu, bez nepostradatelné zvukové kulisy, jež zůstávala dlouhé věky skoro neměnná.<sup>596</sup>

Africké mluvené a zpívané slovesné umění nepředstavuje pro Cendrarse folklor, lidovou či primitivní literaturu, ale ryzí poezii, jež se mu stává nejen vzorem jeho básnického vnímání světa, ale i způsobu psaní a vyprávění.

Cendrars kromě toho také využívá rysy, které byly pro evropské kolonizátory příležitostí k opovržení či posměchu a staly se zaběhnutými rasistickými předsudky ospravedlňující koloniální politiku. Jde o klišé zvířecosti či bestiálnosti černochoů a s ním spojené ďábelské, ničivé černé magie, jež musí nadřazený evropský kolonizátor krotit a vyhubit. A na druhé straně jde o paternalistické pojetí Afričana jako naivního a prostého „velkého dítěte“, které je třeba chránit a opatrovat.

Cendrars se nevyhýbá těmto zaběhnutým rasistickým klišé, naopak v jeho prózách vystupuje mnoho černošských postav majících podobu zrůd, bláznů, kriminálníků, idiotů, hlupáků, násilníků atd. (Například šílený a zdrogovaný Sam Bonfils z *Emmène-moi au bout du monde*, 1956, *Zaveď mne na konec světa*). Nejsou to vždy černoši z Afriky, ale také z Ameriky, ať už se jedná o barmany, jazzbandisty,

---

<sup>596</sup> Tamtéž, s. 12.

boxery atd. V básni *Les Grands Fétiches* se v popisu afrických fetišů klade důraz na sexuální obsesi Afričanů, která je také jedním z evropských klišé.

Černoši z *Malých černých pohádek pro odvážné děti* jsou velmi prostí, skoro „dětinští“, pro někoho by se mohli zdát až hloupí. Dokládá to věnování na začátku knihy, v němž Cendrars označuje Afričany za „velké děti“. Naznačuje, že jejich mýty a legendy vznikly z bojácnosti:

Daniemu výměnou za tučňáka a Claudovi za jeho kuřátko tyto příběhy, které si vyprávějí velké děti Afriky kolem ohňů, aby se v noci zabavily a neusnuly, protože kolem se potulují šelmy, věnují váš přítel Blaise, básník, a jeho bílý pes.<sup>597</sup>

Cendrars však zaběhnuté evropské předsudky a rasistické mýty transmutuje, obrací je v jejich protiklad, dává jim pozitivní hodnotu a význam. V jeho díle se stávají přednostmi. „Naivita“ není v Cendrarsových očích prostoduchostí, ale naopak představuje cenný dar, který racionální Evropan dávno ztratil, a proto těžce strádá.

Údajná „dětinskost“ černochoů představuje pro Cendrarse „básnický stav“ (état poétique), čímž předznamenává surrealistické básníky. Dospělí „rozumní“ lidé v Evropě ztratili nebo v sobě zabili fantazii, imaginaci, sen, schopnost údivu a úžasu, nadšení, ryzost a extrémní vitalitu, tedy vše, z čeho v Cendrasově koncepci pramení poezie. Proto má znehodnocující mýtus černocho-dítěte pozitivní hodnotu, je pro Cendrarse nejvyšším darem. V jeho pojetí je černocho ze své podstaty básníkem.

V přisuzovaných negativních černošských rysech Cendrars naopak nachází „srdnatost“, schopnost nechat volně proudit své city, vášně, bázeň, touhy, ať už sexuální či kriminální a násilnické, tedy vznešené i nízké. Většina „bílých“ hrdinů jeho knih bývá rovněž obdařena podobnými rysy.

Hlavní hrdina románu *Moravagine* (1926) je blázen a vrah, kterého vypravěč Raymond La Science vysvobodí ze švýcarského sanatoria, aby mohl zblízka zkoumat chování této „velké lidské šelmy“. Deset let s ním putuje po světě. Moravagine pochází z královského rodu, zvířecky a rafinovaně vraždí ženy jako Jack Rozparovač, podílí se na Ruské revoluci, chystá atentáty a chce vyhodit do vzduchu celý svět, který je podle něho stejně odsouzen k zániku.

---

<sup>597</sup> Cendrars, Blaise: *Malé černé pohádky pro odvážné děti*, cit. vyd., s. 7.

Cendrars zavrhuje tradiční mravní zásady a pravidla a vyzdvihuje blázny, idioty, násilníky na první místo společenského žebříčku, aby přede všemi vystavil na odív jejich vitální, surovou sílu a elán, který evropské společnosti chybí. Autenticita života se skrývá právě v silném prožitku, v přítomnosti: „Jediné, co můžeme připustit, potvrdit, jedinou syntézou je absurdita bytí, vesmíru, života. Kdo chce žít, musí se víc držet imbecility než inteligence a žít může pouze v absurditě.“<sup>598</sup>

Cendrars obdivuje schopnost otevřít se světu celou bytostí, v celé své živelnosti a nebýt svázán konvencemi, rozumem a logickým uvažováním. Nepopírá přitom, že černošská duše je pro něho zahalená tajemstvím, v leccems neproniknutelná. Jako její hlavní rys vyzdvihuje vitální sílu, která staré, vyčerpané, až mrtvolné poválečné Evropě zcela chybí.

### **Africké mýty jako model vyprávění**

Na afrických legendách a mýtech Cendrase fascinují narativní postupy a samotný jazyk, přestože sám nepoznal žádný mýtus v originálním africkém jazyce. Etnicko-náboženský mýtus se svou formou vyprávění liší od ostatních typů příběhů, jak to ve svých pracích analyzovali a odůvodnili Eliade, Dumézil a Lévi-Strauss. „Exotická“ narativní forma výrazně poznamenala Cendrasovo prozaické dílo. Kosmogonické a náboženské mýty, na něž se zaměřil, odpovídají jeho vlastní koncepci příběhu. Cendrars v románech, které začal vydávat od roku 1925, upřednostňuje před klasickou románovou formou strukturu povídky, způsob vyprávění, v němž převládají rysy typické pro kosmogonické příběhy africké orální tradice. Negerská antologie tak zapadá do výstavby jeho díla a není v jeho bibliografii cizím a ojedinělým prvkem. Poznání africké literatury mu do jisté míry pomohlo osvobodit se od francouzské literární tradice.

Teprve *Anthologie nègre* vydaná nakladatelstvím Denoël roku 2005 uvádí bibliografický původ jednotlivých mýtů a legend. Při srovnání „originálů“ s Cendrasovou verzí se ukázalo, že nejde o čistý opis předloh. Cendrars své texty pro antologii vybíral z různých verzí, kombinoval je a zasahoval do nich, ale snažil se při tom věrně napodobit africký styl. Odbornost jeho souboru se v tomto světle může zdát

---

<sup>598</sup> „Tout ce que l'on peut admettre, affirmer, la seule synthèse, c'est l'absurdité de l'être, de l'univers, de la vie. Qui veut vivre doit se tenir plus près de l'imbécillité que de l'intelligence et ne peut vivre que dans l'absurde.“ Cendrars, Blaise: *Moravagine*, cit. vyd., s. 104.

pouhou iluzí či „návnadou“. Antologie je výsledkem dekonstrukce a rekonstrukce. Celkovou kompozici knihy autor sestavil bez ohledu na tematiku a žánry, (klade totiž vedle sebe mýty, bajky i pohádky), stejně jako na zeměpisný původ, takže se vedle sebe ocitají texty zeměpisně velmi vzdálené, ať už pocházejí z jakékoli části Afriky. Současně texty vytrhává z „cyklů“, v nichž se původně nalézaly, a představuje je jako autonomní celky. Například příběhy o pavoucích, které Cendrars představuje samostatně v různých kapitolách, byly součástí tzv. cyklu pavouků, jak to dokazuje Marc Bonhomme ve studii *La Morphologie des contes de l'araignée dans L'Anthologie nègre*<sup>599</sup> (Morfologie povídek o pavoucích v Negerské antologii). Přinášely především mravní ponaučení.

Většinu mýtů Cendrars převypravoval v přítomném čase a neuvedl jejich místní a časové údaje, rovněž je neopatřil vysvětlivkami. Mýty tak nabývají „živé“ a stále platné podoby, ocitají se mimo historický čas. Čtenář má dojem, že se jejich vyprávění odehrává přímo před ním, že sedí s ostatními posluchači v kruhu u ohně a poslouchá „griota“ (afrického trubadúra).

Cendrars tak zachovává charakter ústního vyprávění jako něčeho „nehotového“, „nedodělaného“, smysl se utváří při četbě, což je příznačné pro orální projev. Cendrars se stává griotem, prostředníkem mezi skutečností a imaginárním světem:

Být griotem znamená být pojítkem mezi lidmi, básníkem, v němž se snoubí skutečnost a imaginárno. Pro Cendrarse, prostoupeného středověkými hrdinskými zpěvy a posléze obnovujícího spojováním částí svých příběhů roli antického rapsóda, se postava griota zdá být nezbytným dvojníkem: tvoří z bezprostředního vjemu, inspirace a svou živou sílu čerpá z publika.<sup>600</sup>

„Lekci“ z negerského vyprávění Cendrars aplikuje v knihách *Malé černé pohádky pro odvážné děti* a *Comment les blancs sont d'anciens noirs*. Využívá svých poznatků z antologie, mísí různé příběhy, leckdy mění smysl, ponaučení příběhu atd. Vytváří jakousi mozaiku, ale přitom reprodukuje styl africké slovesnosti. Užívá narativní postupy, které se naučil při sestavování antologie. Zdůrazňuje všechny rysy

---

<sup>599</sup> In *Continent Cendrars*, n°6/7, 1991–1992, Neuchâtel, A la Baconnière 1992, s. 46–53.

<sup>600</sup> „Être griot signifie être un relais entre les hommes, un poète en qui se joignent le réel et l'imaginaire. Pour Cendrars qui est imprégné des gestes médiévaux et qui renouvellera par la suite le rôle du rhapsode antique en cousant les morceaux de ses histoires, la figure du griot semble être un double nécessaire: il crée dans l'immédiateté de la sensation, de l'inspiration et sa force vive s'enrichit de son public.“  
Předmluva Christine Le Quelle Cottier in Cendrars, Blaise: *L'Anthologie nègre*, Paris, Denoël 2005, s. 7.

příznačné pro orální vyprávění: opakování stejných slov či větných úseků, používání uzavírací věty, která charakterizuje žánr vyprávění, pohádek a povídek.

Cendras je natolik věrný africké ústní literatuře, že obě knihy lze označit za pastiš. Nápodoba či analogon je však naprosto běžným postupem orální slovesnosti, vyprávění mýtů a legend. Předává se stále tentýž příběh, mění se jen forma:

[Umění mluveného slova] Nevyžadovalo zbrusu nové, neznámé příběhy, rádo ocenilo způsob a vynalézavost vypravěčova podání a těšilo se na to, co přijde, i když vědělo, co to bude. Nepídilo se po tom, kdo je původním autorem, netrvalo na tvůrčí originalitě.<sup>601</sup>

Africké mýty jsou postavené na předem daných příběhových či dějových osnovách a mají svou pevnou výstavbu. Kompozice je sevřená do narativního schématu. Je pro ně také charakteristická stručnost, koncentrovanost a časté užívání protikladů a nečekaných zvratů. Funkce těchto typických prvků je mimo jiné memorizační. Mýty jsou vypravované tak, aby si je posluchači mohli snadno zapamatovat. Často se jeden druhému podobají, sdružují se do cyklů.

Dalším typickým rysem mýtů je významová a symbolická víceznačnost, bohatost. Mýty je možné interpretovat různými způsoby, proto jsou přitažlivé. Mají stálou platnost, jsou nadčasové, protože odpovídají na základní otázky stvoření světa. Jejich symbolika se dotýká každého, protože řeší univerzální otázky, představy o zrození světa. Mísí se v nich fikce, tajemství, nadpřirozeno s realitou, denní skutečností. Pohádka se zásadně liší od mýtu svým šťastným koncem, přestože mají mnoho společných rysů, jako jsou bohatá symbolika, pevná výstavba, nadpřirozené bytosti... Pohádka nás pevně zakotvuje na zemi, v naší skutečnosti, nemá metafyzický smysl, jejím cílem bývá často svatba, početná rodina a dlouhý život.<sup>602</sup>

Africké mýty Cendrarsovi zprostředkovaly nové stylistické principy, které pak dále užíval ve svých vlastních prózách. V afrických mýtech negerské antologie se často kombinují různí mluvčí, různí vypravěči, různé hlasy si předávají slovo. Není vždy jasné, zda k nám promlouvá Cendrars, africký griot či původní překladatel z afrického jazyka. Mýty jsou někdy vyprávěné v ich-formě, jindy zase v er-formě. „Já“ může někdy být sám Cendrars, jindy zcela konkrétní postava jako například Ndoumemba vyprávějící legendu o stvoření světa, kterou mu převyprávěl jeho otec Mba, který ji zná

<sup>601</sup> Klíma, Vladimír: *Černý Orfeus*, cit. vyd., s. 12.

<sup>602</sup> Viz Sellier, Philippe: Co je literární mýtus?, in *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 99–117 či Lévi-Strauss: *Původ stolničení*, Praha, Argo 2007.



od svého otce atd. Vypravěč je také někdy nepřítomný. Nelze například vyluštit, kdo vyřkne často se opakující poslední, závěrečnou větu: „C'est fini.“ (To je konec.)

Do vyprávění velmi často vstupuje přímá řeč, dialogy mezi postavami nebo písň. Polyfonie je tedy důležitou složkou mýtu, kterou Cendrarse dále využívá hned v prvním románu *Zlato, Podivuhodný příběh generála Johanna Augusta Sutura*<sup>603</sup> vydaném v roce 1925. Líčí v 17 kapitolách a 74 částech příběh skutečného švýcarského dobrodruha, který se vydal do budoucí Kalifornie vybudovat bohatou a prosperující usedlost. Objevení zlata na jeho pozemcích ho však zruinuje a jeho život končí tragicky.

Tento pravdivý příběh je vyprávěn několika vypravěči a má řadu rysů orální slovesnosti, uvádí ho věta: „Tady začíná podivuhodný příběh generála Johanna Augusta Sutura.“<sup>604</sup> Příběh se skládá z živých vstupů, vypravěč předává slovo generálovi Suterovi: „Dejme však slovo Johannu Augustu Suterovi.“ (Tamtéž, s. 52) Slovo má také první starosta San Franciska (10. kapitola, část 32), do vyprávění vstupují zpěvy, živé přímé dialogy atd. Příběh je vyprávěn er-formou a ich-formou, přechod mezi nimi je velmi volný. Vypravěč se také přímo obrací na čtenáře: „Představte si pás země, který by se táhl od Londýna až k saharským oázám anebo z Petrohradu do Cařihradu...“ (Tamtéž, s. 32) Podobné postupy najdeme v knihách *Moravagine* nebo v *Les confessions de Dan Yack* (1929, Zpověď Dana Yacka). Tyto zpovědi byly údajně nadiktované do diktafonu, kniha je tedy přímým přepisem mluveného projevu.

Dalším zásadním společným rysem africké slovesnosti a Cendrarsova psaní je řetězcí se intertextualita. Africká ústní literatura je založená na neustálém opakování jednoho textu, jednoho příběhu, což je zásadním Cendrarsovým uměleckým principem. V přednášce *La littérature nègre* prohlásil, že pro sestavení své negerské antologie použil „11 821 knih“. Také toto zřejmě přehnané číslo dokládá, že Cendrars čerpal materiál pro své dílo z četby jiných knih, ze zrcadlení textů.

Africké mýty jsou přes svou epičnost charakteristické svým lyrickým rázem, daným především rytmem a řadou různých eufonických prostředků atd. Některé příběhy mají dokonce písňovou formu. Nejdůležitější složkou mýtů je rytmus a mnoho různých forem opakování od jednotlivých slov až k větám. Vypravování se přitom často mísí s přímou řečí jako například v mýtu o stvoření světa (*La légende des origines*): „Řekl

---

<sup>603</sup> Vycházíme z českého překladu Marie Veselé *Zlato, Podivuhodný příběh generála Johanna Augusta Sutura* z roku 1964. Tento román byl však přeložen do češtiny už v roce 1926 J. Šimou.

<sup>604</sup> Cendrars, Blaise: *Zlato*, přel. Marie Veselá, Praha, SNKLU 1964, s. 13.

mu: ‚Udělej si ženu ze stromu.‘ Sékumé si udělal ženu (...).“<sup>605</sup> V různých obměnách se cyklicky opakují tytéž skupiny slov, sdělení se postupně zpřesňují jako například v mýtu L’Araignée (Pavouk):

Žena měla mnoho rýže; bylo mnoho rýže na jejím hospodářství; bylo jí mnoho v její spíži a bylo mnoho maniokových plackek na hospodářství.<sup>606</sup>

Jedna „informace“ je sdělena v kladné a záporné podobě: „Byla ještě živa, nebyla mrtva.“<sup>607</sup> Rytmicko-sémantické opakování je základní stylistický rys orálních vyprávění. Umožňuje snazší přednes, dynamizuje ho a přispívá k jeho zapamatování. Motivické a logické vztahy jsou uvolněné, stejně jako gramatické a syntaktické vazby, přitom se příběhy často odehrávají bez ohledu na prostorové a časové souvislosti, což patří k dalším znakům lyriky. V negerských mýtech se tak objevují nečekané zvraty, vyšínutí z větné konstrukce (anakoluty) či dlouhé výčty, juxtapozice, jako například v příběhu o pavoukovi:

Byl jeden pavouk a v zemi nastal velký hladomor, takže nebyla ani rýže, ani maniokové placky, ani banány, ani palmové zelí, ani maso, ani jídlo. Velký hladomor nastal v zemi.<sup>608</sup>

Mýty dále využívají parataxe. Větné členy či věty jsou volně kladeny vedle sebe asyndeticky: „V lese žije zvíře, kterému se říká diam; je mazaný. Říká (...).“<sup>609</sup> Úsečný, zhuštěný až zkratkovitý způsob vyjadřování vyprávění zrychluje: „Pavouk je v břiše ženy. Žena porodí dítě; byl to ten pavouk.“<sup>610</sup> Užívání přítomného času aktualizuje a oživuje čas vyprávění: „Zakryly díru prkny. Když přijde večer, pavouk vyleze z díry a odchází daleko do země. Byl ještě živý.“<sup>611</sup>

---

<sup>605</sup> „Il lui dit: ‚Fais-toi une femme avec un arbre.‘ Sékumé se fit une femme (...).“ In Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, cit. vyd., 1985, s. 13.

<sup>606</sup> „La femme possédait beaucoup de riz; il y avait beaucoup de riz dans sa ferme; il y en avait beaucoup dans son magasin et il y avait beaucoup de cassave dans la ferme.“ Tamtéž, s. 282.

<sup>607</sup> „Elle était encore vivante, elle n’était pas morte.“ Tamtéž, s. 282.

<sup>608</sup> „Il était une araignée, et une grande famine vint dans le pays, de sorte qu’il n’y avait ni riz, ni cassave, ni bananes, ni chou palmiste, ni viande, ni nourriture. Une grande famine était venue dans le pays.“ Tamtéž, s. 281.

<sup>609</sup> „Il y a dans la forêt un animal qu’on appelle le diam; il est rusé. Il dit (...).“ Tamtéž, s. 283.

<sup>610</sup> „L’araignée est dans le ventre de la femme. La femme donne naissance à un enfant; c’était l’araignée.“ Tamtéž, s. 282.

<sup>611</sup> „Ils couvrirent le trou avec des planches. Quand le soir arrive, l’araignée sort du trou et s’en va au loin dans le pays. Elle était encore vivante.“ Tamtéž, s. 281–282.

Tyto stylistické rysy afrických orálních mýtů představují pro Cendrarse model pro poetiku a prosazují se v jeho prózách. Přestože po roce 1924 Cendrars opouští poezii a věnuje se pouze próze, nepřestává být básníkem. Jeho romány a povídky překypují rytmem, eufonií, obraznými pojmenováními atd. Cendrars se v próze snaží zachovat ústní ráz a jakoby obnovit, zrekonstruovat rytmus negerských tanců: opakování, zrychlování, prodlužování vět, přerývaný rytmus, nečekané zrychlení a náhlé zakončení. To vše se v jeho románech vyvíjí bez ohledu na celkovou kompoziční výstavbu. Větné konstrukce připomínají černošské rytmy, jazz. Cendrarsův styl je v mnoha rysech blízký africkým mluveným legendám.

Jazyk se zrodil ze života a život, poté, co ho stvořil, ho „živí“. (...) Pravdou je, že jazyk je v těsném vztahu s duševním životem, že je od svého stvoření psychologii v činu. V mluvené řeči je bezprostřednost, která „obaluje a zabarvuje“ vyjádřenou myšlenku a rozkolísává gramatiku.<sup>612</sup>

Krátká předmluva (Notice) k *Anthologie nègre* je klíčová pro pochopení Cendrasova vztahu k africkým jazykům a ústní slovesnosti. Cendrars v ní vyzdvihuje sémantiku afrických jazyků, „plastickou krásu a moc“<sup>613</sup>, bohatost a pestrost slovní zásoby.

V přednášce *Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine* (Moderní básníci v celku soudobého života) přednesené v únoru 1924 v Brazílii, kam ho pozval jeho přítel a mecenáš Paul Prado, definuje problém moderního básníka. Před svými posluchači, jež tvoří převážně modernističtí brazilští básníci, vymezil podstatu současného slovesného umění: „Básník dnešní doby si musel především vytvořit svůj jazyk.“<sup>614</sup> Najít novou řeč bylo už posláním romantických básníků, ale ti hledali jazyk, který by vyhovoval jejich vlastnímu subjektu, dokázal vyjádřit tajemství jejich nitra. Cendrars naopak hledá jazyk schopný vystihnout moderní svět a reflektovat ho. Ve své přednášce Cendrars dále poznamenává: „Současný básník si uvědomuje svou dobu. Je

---

<sup>612</sup> „Le langage est né de la vie et la vie, après l'avoir crée, l'alimente“. (...) La vérité c'est que le langage est en rapports étroits avec la vie psychique, qu'il est depuis ses origines psychologie en actes. Il y a dans le langage parlé la spontanéité qui „enveloppe et colore“ l'expression de la pensée et rend la grammaire instable.“ In Blaise Cendrars, *Sur la littérature des Nègres*, in *Anthologie nègre*, cit. vyd., 2005, s. 80.

<sup>613</sup> Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, cit. vyd., 1985, s. 6.

<sup>614</sup> „Le poète d'aujourd'hui a dû avant tout forger sa langue.“ In Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, cit. vyd., s. 111.

svědomím této doby. Když ji chtěl vyjádřit, ocitl se před komplexností moderního světa chudý a nuzný jako divoch ozbrojený kamenem před zvířaty z houštiny.“<sup>615</sup>

Cendrarsovy básně charakterizovala především snaha postihnout moderní svět v celé jeho rozmanitosti, syrovosti a brutalitě, užíval často krátké rytmické celky, někdy verš tvořilo pouze jedno slovo atd. Jeho próza se naopak vyznačuje dlouhými větami, snahou vše pojmenovat, vyjmenovat, což s sebou přináší bohatou slovní zásobu.

V přednášce *La littérature nègre* (Negerská literatura), pronesené v Sao Paulu v květnu 1924 a věnované negerské literatuře, Cendrars doporučuje nehledat inspiraci v Evropě, ale v brazilské kultuře vytvořené z různých vlivů, především afrického, a vrátit se k původním základům:

To, co celkově charakterizuje negerskou literaturu, je její lyrismus. Víme dobře, že jazyk je odrazem lidského vědomí. Literatura dává poznat obraz ducha, který ji tvoří. Duch civilizovaného člověka je schopný větší abstrakce než duch přírodního člověka, podmínky civilizovaného života vedou ducha k abstraktním úvahám na úkor konkrétna.<sup>616</sup>

Podle Cendrarse problém evropských jazyků tkví v tom, že obsahují příliš mnoho abstrakce, proto nemohou obsáhnout realitu (moderního) světa. V přednášce o negerské literatuře srovnává africké a evropské jazyky na základě abstraktnosti a konkrétnosti. Charakterizuje to v předmluvě k *Anthologie nègre*: „(...) Afrika černochů je jednou z nejbohatších lingvistických zemí.“<sup>617</sup> A cituje z lingvistické studie R. Custa:

Každá hůrka, pahorek, hora či štít má jméno, stejně jako každý potok, každé údolíčko, každá pláň; rozebírat význam těchto názvů by zabralo celý lidský život. (...) Jazyk je tak bohatý, že existuje dvacet slov pro označení rozmanitosti chůze, toulky, chvástání; každý způsob chození je označen jedinečným slovem.<sup>618</sup>

---

<sup>615</sup> „Le poète d'aujourd'hui a pris conscience de son époque. Il est la conscience de cette époque. Quand il a voulu l'exprimer, il s'est trouvé devant la complexité du monde moderne, pauvre et démuné comme un sauvage armé de pierres devant les bêtes de la brousse.“ Tamtéž, s. 112.

<sup>616</sup> „Ce qui caractérise l'ensemble de la littérature nègre est son lyrisme. Nous savons bien que la langue est le reflet de la conscience humaine. La littérature fait connaître l'image de l'esprit qui la conçoit. L'esprit d'un civilisé est plus apte à l'abstraction que l'esprit d'un primitif, parce que les conditions de la vie civilisée orientent l'esprit vers les considérations abstraites au détriment de ce qui est concret.“ In Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, cit. vyd., 2005, s. 479.

<sup>617</sup> „(...) l'Afrique des Noirs est un des pays linguistiques les plus riches qui soient.“ In Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, cit. vyd., 1985, s. 5.

<sup>618</sup> „Chaque monticule, colline, montagne ou pic a un nom, ainsi que chaque cours d'eau, chaque vallon, chaque plaine; discuter le sens de ces noms prendrait une vie d'homme. (...) La plénitude du langage est telle qu'il y a des vingtaines de mots pour marquer les variétés de la démarche, de la flânerie, de la fanfaronnade; chaque mode de marche est exprimé par un mot spécial.“ Tamtéž, s. 6.

Africké jazyky pojmenovávají skutečnost ve vší její rozmanitosti, jsou ji schopny uchopit v celém rozsahu, vystihnout s velkou přesností. V *Anthologie nègre* Cendrars cituje Wilsonův popis afrických jazyků: „(...) mohou vyjádřit ty nejjemnější nuance myslí a citů a možná neexistují na světě jiné jazyky, které by měly tak rázný charakter a více přesnosti ve vyjadřování.“<sup>619</sup>

Tato schopnost pojmenovat svět je zároveň aktem oživujícím skutečnost, umožňuje jí vůbec existovat. Aimé Césaire v jednom dopise vysvětluje svou zálibu ve zřídka se vyskytujících slovech:

Myslím si, že přesným pojmenováním vracíme věci její vlastní hodnotu (jako když někoho nazýváme jeho jménem). Vyvoláváme ji v její jedinečné a výjimečné hodnotě, zdravíme její hodnotu-sílu. Zde vágnost věc rozpouští, ničí, přesnost ji individualizuje.<sup>620</sup>

Africké jazyky představují pro Cendrarse „novou krev“, která by měla vést k obnově básnického jazyka. Cendrars navrácí poezii ke skutečnosti, do současného života. Žene ho k tomu nutnost přetrhat všechna pouta se symbolismem, který se ztrácel v duchovní interpretaci skutečnosti. Cendarsova poezie odráží přímou vazbu ke světu. Být spontánní, bezprostřední je posláním Cendarsovy generace. Zavrhuje přestylizovanost symbolistů, nechce skutečnost ztvárňovat podmanivými, nepřímými obrazy, ale naopak bezprostředně a přímo. Podobně jako u malířů africké sošky a masky pomohly k očištění tvarů, negerské mýty a legendy pomohly avantgardním básníkům oprostit se od minulosti a ornamentalismu.

Jazyky černého kontinentu měly schopnost vyjádřit celý „inventář“ světa. Proto na začátku většiny kapitol negerské antologie stojí seznam slov, která jsou používána v textech a která, jak se zdá, Cendrars vybíral jen na základě toho, co se mu líbilo, a co ne. Cendrars tím sestavil „slovníček“, v němž se mísí slova zvláštní i obyčejná, africká i francouzská, vlastní a obecná jména. Například na začátku kapitoly *Fétichisme*: animaux guinnés se vyskytují tato vyjmenovaná slova:

---

<sup>619</sup> „(...) elles [les langues] peuvent exprimer les nuances les plus délicates de la pensée et du sentiment, et il n'y peut-être pas d'autres langues au monde qui aient un caractère plus déterminé et plus de précision dans l'expression.“ Tamtéž, s. 6.

<sup>620</sup> „En nommant avec précision, je crois que l'ont restitué à l'objet sa valeur personnelle (comme quand on appelle quelqu'un par son nom.) On le suscite dans sa valeur unique et singulière, on salue sa valeur-force. Ici, c'est le vague qui dissout, qui anéantit, c'est la précision qui individualise.“ In Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, cit. vyd., s. 113.

Niabardi Dallo, Kajman. – Ninguinanga, hroznýš. – Ouârasa, lidojed. – Minimini, By boumbouni, Had. – Kammaapa, pojídač světa. – Pták deště atd.<sup>621</sup>

Na základě jakého kritéria Cendrars slova vybírá se nedá určit. Svou „inventární“ metodu užívá také při psaní vlastních knih. Je zřejmé, že dále čerpal ze „slovníčku“ své antologie, zejména při psaní vlastních negerských povídek. Slova pro něho představují „verbální materiál“, z něhož vychází při svém vyprávění. V rozhovoru s Michele Manollem z roku 1952 se Cendrars svěčuje se svou metodou: „Pokaždé když začnu psát knihu, nejprve sestavím slovník, který použiji. Pro *Člověka zasaženým bleskem* jsem tak měl předem seznam tří tisíc slov, která jsem všechna použil.“<sup>622</sup>

Těmito seznamy či inventáři Cendrars „zachycuje“ svět, ztvárňuje ho. Podobnou „inventární“ metodu najdeme ve *Zlatě*. Cendrars v románu, na němž pracuje už od roku 1910, aplikuje „stylistickou lekci“ z negerských jazyků a afrického slovesného umění. *Zlato* má strukturu mytického příběhu či epické legendy. Snoubí se v něm pravdivý příběh s fikcí, nadpřirozeno a poezie. Oživuje historickou postavu generála Sutura a vypráví o původu Kalifornie.

Suter vystupuje jako tragický hrdina, který se z boháče stal žebrákem kvůli zlatu objeveném na jeho pozemcích. Zlato se stalo jeho prokletím. V celém románu je slovo zlato neustále opakováno, vrací se jako leitmotiv stávající se zaklínadlem Suterova tragického osudu. Příběh končí hrdinovou smrtí v naprosté chudobě a podobně jako mýty se uzavírá jen několika větami.

Cendrars, jako africký griot či lidový vypravěč, vypráví v přítomném čase. Text se odvíjí jako volný tok řeči, jeho styl je jednoduchý, prostý, nerafinovaný, přestože Cendrars předává slovo také jiným vypravěčům. Rytmus pulzuje od jednoduchých vět, často tvořených jedním slovem, k větám rozvitým, používáním akumulace a juxtapozice slov. Většinou jde o celé „inventáře“ sloves či podstatných jmen bez adjektiv. Slova jsou kladena volně vedle sebe, beze spojek. Tyto výčty celkově vytváří velice detailní, precizní obrazy Suterova života a amerického Západu. Příběh se tak skládá z obrazů a přemíra detailů vytváří dojem něčeho nadpřirozeného, neuvěřitelného,

---

<sup>621</sup> „Niabardi Dallo, le Caïman. – Ninguinanga, le Boa. – Ouârasa, le mangeur d'hommes. – Minimini, By boumbouni, le Serpent. – Kammaapa, le mangeur du monde. – L'Oiseau de la Pluie, etc.“ Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, cit. vyd., 1985, s. 58.

<sup>622</sup> „Chaque fois que je vais me mettre à écrire un livre, je dresse d'abord le vocabulaire que je vais employer. Ainsi pour *L'Homme foudroyé*, j'avais une liste de trois mille mots dressée d'avance, mots que j'ai tous employés.“ Blaise Cendrars vous parle, Entretien premier, *Œuvres complètes*, Tome VIII, Paris, Denoël 1965, s. 547.

nepravděpodobného. Podobný způsob vyprávění a užívání týchž prostředků najdeme v románu *Moravagine*.

Africké orální mýty pomohly Cendrarsovi oprostit se od vznešeného pojetí literatury, přetrvávajícího ze symbolistní tradice, jehož estetická rafinovanost je pro něho příliš umělá. „Nedokonalost“ je dokonce součástí jeho tvůrčího principu. V jeho pojetí literatura musí čerpat přímo ze světa, ze všeho, co přináší život, stejně jako z hlubin lidského vědomí. Proč Cendrars přešel k románové formě? V poznámce z roku 1929 to básník vysvětluje: „Pouze románová forma dokáže rozvinout aktivní charakter událostí a současných postav, které popravdě nabývají celé své důležitosti pouze v pohybu.“<sup>623</sup>

Claude Lévi-Strauss ve třetím svazku *Mythologica*<sup>624</sup> nazvaném *Původ stolničení* dokazuje, že po mýtu následuje román jako typ narace. V druhé části Od mýtu k románu vymezuje román jako rozpadlou formu, vysílenou strukturu mýtu, jeho poslední záchvěv. Román je výsledkem degradace, úpadku mýtu. Struktura mytických příběhů se rozpadla do mnoha epizod, příběh se tak rozměšňuje a osud hrdiny se uzavírá nepochopitelnou a ubohou smrtí. Román přichází s křesťanstvím, ukazuje člověka jako časově omezenou bytost určenou svým vývojem.

Pokud román vývojově vychází z mýtu, pak je zcela přirozené, že si Cendrars vybral tento žánr. Jeho romány se však výrazně liší od románů současných spisovatelů, jakými byli François Mauriac, Georges Bernanos, André Malraux aj. V jeho prozaických dílech se mísí skutečnost s fikcí, posouvají se hranice snu a skutečného života, jak dokládá *Zlato*, románový životopis dobrodruha žijícího v zajetí vlastního snu:

Hlavní postavy mýtu (bohové, hrdinové) jednají z pohnutek, které se silně vymykají pravděpodobnosti a „rozumné“ psychologické motivaci. *Řídí se logikou obraznosti*. Psychologizace a racionalizace jsou znakem proměny mýtu v román (Dumézil).<sup>625</sup>

Cendrarsovi hrdinové se stále „řídí logikou obraznosti“. *Zlato* je příběh o úniku z Evropy, z civilizovaného světa do Ameriky na Divoký Západ a o budování ideální

---

<sup>623</sup> „Seule la formule du roman permet de développer le caractère actif d'événements et de personnages contemporains qui, en vérité, ne prennent toute leur importance qu'en mouvement.“ Aujourd'hui, in *Œuvres complètes*, édition Club Français du livre, t. 6, s. 37, citováno in *Europe*, De la difficulté d'être Blaise Cendrars, Michel Décaudin, Paris, Europe juin 1976, s. 17.

<sup>624</sup> Praha, Argo 2007.

<sup>625</sup> Philippe Sellier, Co je literární mýtus?, in *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 101.

společnosti na panenské půdě. Cendrarsovy romány se vyznačují touto utopickou rovinou, odmítáním skutečnosti i přítomnosti v jejich přímočarém vnímání, ale povyšuje je a přestavuje jejich prolínáním se snem. Cendrars tím předznamenává surrealistické básníky, kteří toto pojetí skutečnosti povýší na zcela autonomní princip své básnické tvorby. V brazilské přednášce z roku 1924 řekl o současné moderní poezii:

Je třeba vzdát velkou poctu moderní poezii a básníkům, že sestoupili do takové hloubky vědomí a podvědomí a že toužili zmocnit se této stále panenské oblasti lidské bytosti, v níž se podoby vrcholné civilizace a starodávné životní obavy rozeznávají jako hlas Boha na poušti.<sup>626</sup>

Na rozdíl od Apollinaire, který vyzdvihl „pouze“ výtvarnou hodnotu černošských negerských plastik, Cendrars svou *Anthologie nègre* představuje černošskou slovesnou kulturu, která se za nimi skrývá, jejich rituální funkci, ve skutečnosti neoddělitelnou od jejich výtvarné podoby. Odhaluje posvátný význam, moc a sílu afrických soch, které jsou podklady a zhmotněním orální slovesnosti.

Černošské slovesné a výtvarné umění reflektuje vztahy mezi přírodními útvary a ději, vyjadřuje je prostřednictvím asociací a odkazuje k emocím a idejím. V podstatě se v něm prosazuje princip univerzálních *correspondances*. Zrcadlí vnímání skutečnosti Afričany, stejně jako jejich vizi světa, a je výrazem samotného lidského života a bytí. Podobně také Blaise Cendrars usiluje o to, aby se z poezie stal způsob života, jak dokládají jeho slova: „lyrika je způsob bytí a cítění.“<sup>627</sup>

## **b. Negerská poezie jako subverzivní prostředek v díle Tristana Tzary**

*Du noir puisons la lumière.*

Tristan Tzara

Negerské umění a poezie zapadají také do programu avantgardního hnutí, které se zrodilo během první světové války ve švýcarském Curychu. Tristan Tzara spolu s Hugem Ballem a Hansem Arpem zakládají 8. února 1916 uměleckou skupinu dada. Dada je revoltou proti západoevropským hodnotám, morálce, logice, dosavadním

---

<sup>626</sup> „C'est le grand honneur des poètes et de la poésie moderne d'être descendus à une telle profondeur dans le conscient et l'inconscient et de vouloir annexer cette région encore vierge de l'être humain où les formes les plus aiguës de la civilisation et les terreurs les plus anciennes de la vie retentissent comme la voix de Dieu dans le désert.“ In Blachère, Jean-Claude: *Le modèle nègre*, cit. vyd., s. 114.

<sup>627</sup> „(...) le lyrisme est une façon d'être et de sentir (...)“ In Cendrars, Blaise: *Moravagine*, cit. vyd., s. 139.



zásadám umělecké tvorby. Cílem dada bylo odvrátit se od minulosti, udělat „tabula rasa“, jak později vysvětlil Tristan Tzara v knize *Le surréalisme et l'après-guerre* (1948, Surrealismus a poválečné období):

Descartesovu větu: Nechci ani vědět, že lidé existovali přede mnou, jsme otiskli v podtitulu jedné z našich básní. Měla říci, že my se chceme dívat na svět novými očima, že chceme znovu prozkoumat a vyzkoušet samu základnu pojmů vnucovaných nám našimi otci a ověřit jejich správnost.<sup>628</sup>

Descartesovu větu Tzara citoval už o několik let dříve jako motto ke krátké studii o negerské poezii *Note sur la poésie nègre* (revue *Sic*, listopad 1918, Poznámky o negerské poezii). Slovesnost oceánských a afrických kmenů ukázala Tzarovi nový a inspirativní pohled na svět. Po odmítnutí všech současných ideologických, politických, uměleckých, estetických konvencí a zásad vyhláší hnutí dada manifestačně za svůj program nihilismus, antihumanismus, krizi duše: NIC. Oslavuje jakýkoliv protiklad vyspělé, ale maloměšťácké západoevropské civilizace a jedním z nich se pro Tzaru stala negerská poezie. Záměrem dada bylo rozvracet, ničit, přičemž hlavními zbraněmi dadaistů byla spontánnost, svoboda, provokace a skandály. Poezie musí být zakotvena v životě, slovo se musí proměňovat v čin. Dada se staví proti všemu, je destruktivní silou, pro níž nastolený řád představuje velký chaos. Hnutí vzniká v reakci proti současné světové válce, jak píše Jean Arp:

Hledali jsme elementární umění, které mělo, jak jsme si mysleli, zachránit lidstvo před zběsilým šílenstvím této doby. Usilovali jsme o nový řád, který by nastolil rovnováhu mezi nebem a peklem.<sup>629</sup>

Dada působí v Curychu v letech 1916–1919, a poté v Paříži, kam se v roce 1920 Tristan Tzara (1896–1963) přestěhuje. Tento rumunský básník patří k hlavním aktérům provokativního uměleckého hnutí, v jehož díle hraje negerská poezie zásadní roli. Když se v roce 1915 usadí v Curychu, ještě v něm doznívá vliv symbolistní poezie. Brzy se však seznámí s Hugem Ballem, o deset let starším, příštím spoluzakladatelem dada, a

---

<sup>628</sup> Citováno in Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, cit. vyd., s. 132.

<sup>629</sup> „Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût établir l'équilibre entre le ciel et l'enfer.“ In Arp, Jean: *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs, 1920–1965*, Paris, Gallimard 1966, s. 306.

prosluje jako hlavní mluvčí tohoto avantgardního hnutí. Tzara napsal celkem sedm manifestů dada. Nejznámějším a snad nejvýstižnějším se stal první, který vyšel v třetím čísle revue *Der Dada* v roce 1918. Tzara v něm definuje hlavní zásady hnutí, hlásá „nenávidím zdravý rozum“ a o významu slova „dada“ prohlašuje:

(...) Dada neznamená nic. (...) Z novin se dovídáme, že negři Kru říkají ocasu posvátné krávy: DADA. Krychle a matka v některých krajích Itálie: DADA. Dřevěný kuň, kojná, zdvojené přitakání v ruštině a rumunštině: DADA.<sup>630</sup>

Hnutí dada je vůbec prvním literárním směrem, který se zajímá o negerské výtvarné a slovesné umění, s nímž se Tzara seznámil už v roce 1916 mimo jiné právě díky Hugu Ballovi. Tento původem německý básník se usadil ve Švýcarsku v roce 1914. Stal se ředitelem *Cabaret Voltaire* (uzavřen v červnu 1916), v němž se konala první dadaistická představení. Hugo Ball byl iniciátorem fonetické poezie využívající pouze zvukových prvků, onomatopoií bez ohledu na sémantický význam slov. Ball byl také zastáncem primitivismu založeného na odmítání západoevropských zásad a na přesvědčení, že existuje lepší model života a umělecké tvorby ve společenství dětí, psychicky nemocných lidí či divochů.

Hugo Ball a Emmy Hennigsová byli spojeni s německými expresionisty, přátelili se například s Vasilem Kandinským. Zájem o exotické národy a umění dadaisté zdědili po německých uměleckých skupinách *Die Brücke* (Drážďany, 1905) a *Der Blaue Reiter* (Mnichov, 1911), založenou Kandinským a Franzem Marcem kolem almanachu *Der Blaue Reiter*, v němž vycházely reprodukce afrických a oceánských uměleckých předmětů. Tito expresionisté jako první využili negerského umění jako tématu svých obrazů a jako výtvarného vzoru při hledání nového způsobu ztvárnění skutečnosti, a tak integrovali negerskou plastiku do evropského umění.

V roce 1915 píše německý expresionistický básník a historik umění Carl Einstein jednu z prvních metodických reflexí negerského umění, nazvanou *Negerplastik* (Negerská plastika, 1915). V této stati najdeme padesát komentovaných ilustrací, fotografií negerských výtvarných projevů. Einsteina zaujala originalita afrických plastik, hra hmot, a zejména to, že zcela zřetelně zrcadlí otázky, které trýznily současné evropské umělce:

---

<sup>630</sup> Citováno in Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, cit. vyd., s. 258–259.

(...) africká plastika představuje kubická řešení, jejichž čistotu a logiku jinde najdeme jen zřídka. Usiluje o vyřešení problémů zhušťování a vázání prostoru (...). Zatímco kubismus se teprve rodil, my jsme již prostudovali díla negerského umění a našli příklady završeného kubismu.<sup>631</sup>

Einstein se snaží vyvrátit názor, že je africké umění „primitivní“ ve smyslu nezpracované, nepromyšlené, hrubé, neotesané. Jako jeden z mála ve své době tvrdí, že není podřadné, nižší než umění evropské. Einsteinova studie se snaží přiblížit celé bohatství tohoto umění a osvětluje jeho jednotu a originalitu. Poukazuje také na problémy jeho zkoumání: sochy, masky a ostatní umělecké předměty se obtížně zařazují do konkrétního období (nejsou datované) a konkrétního místa kvůli silné migraci kmenů a kolonizaci, která zahubila řadu království, kmenů atd. Africký autor, tvůrce uměleckých předmětů se v černošské kultuře tradičně téměř nikdy neuvádí, zůstává anonymní.

Analýza afrického umění musí vycházet ze spolupráce etnologů a historiků umění, protože na něj nelze aplikovat evropská estetická kritéria. Zkoumání se neobejde bez pochybností a nejasností. Jisté však je, že toto umění vykazuje velkou stylovou jednotu napříč celým kontinentem. Existuje totiž příbuznost a podobnost mezi sochami z velmi odlehlých krajů.

Einstein ve své studii vysvětluje vztah sošek a masek s magií a náboženstvím. Často představují zemřelé a mívají důležité funkce, například plní příkazy svého pána. Vyplývá to z animistické víry, podle níž ve věcech sídlí duše. Cílem Einsteinovy studie *Negerplastik* je otevřít cestu vědeckým pracím o africkém sochařství a dát impuls vědeckému zkoumání negerského umění.

Zájem členů dada, především Tristana Tzary o negerské umění je tedy dědictvím expresionismu, ale také Apollinairových článků, které byly mezi avantgardními umělci dobře známy. Tzara si od roku 1916 s Apollinaiem dopisuje. Přečetl si jeho zásadní úvahu *Mélanophilie* ou *Mélanomanie*, která vyšla jako předmluva ke katalogu výstavy Paula Guillauma a poté v dubnu 1917 v *Mercur de France*. Tzara svou stat' *Note 6 sur l'art nègre* (později pojmenovanou *Notes sur l'art nègre*) vydává těsně poté, v září 1917 v pařížské futuristické revue *Sic* řízené Pierrem Albert-Birototem. Tzara nepochybně

---

<sup>631</sup> „(...) la sculpture africaine présente des solutions cubiques d'une pureté et d'une logique qu'on trouve rarement ailleurs. Elle cherche à résoudre les problèmes de concentration et de liaison de l'espace (...). Alors que le cubisme en était encore à ses débuts, nous avons étudié les oeuvres d'art nègres et trouvé les exemples d'un cubisme accompli“ In Einstein, Carl: *La sculpture africaine*, Paris, G. Crès et Cies 1922, s. 7.

sledoval dění italského futurismu a znal Marinettiho román *Mafarka-le-futuriste* (1910, Mafarka futurista), v němž je černá Afrika spojena s vitální silou.

Negerský primitivismus, který se šíří Evropou v letech 1914 až 1918, není konkrétně definovaný žádnou estetickou, básnickou či filozofickou teorií. Má spíše podobu „tendence“, je konglomerátem různých názorů, koncepcí roztroušených mezi avantgardními umělci v celé Evropě. Snoubí se v něm především revolta proti aristotelovskému pojetí umění s potřebou najít nová estetická východiska.

Dadaisté od počátku řadili do programu svých představení africkou hudbu a tance. Odehrávala se nejprve v *Cabaret Voltaire*. V programu prvního večera ze 14. července 1916 jsou uvedeny „negerské zpěvy“ za doprovodu Huga Balla na bicí nástroje. Slovo „negerský“ zde označuje všeobecně neevropské civilizace: oceánské, africké, melanéské atd. V programu tohoto představení se uvádí:

Hans Heusser (...) tanec v exotickém rytmu. (...) Negerský zpěv I (podle námětu zpracovaného Ballem, Huelsenbeckem, Jancem, Tzarou). Negerský zpěv II (podle súdánského námětu, zpěv Huelsenbeck a Janco). (...) Richard Huelsenbeck: „Mpala Tanoo“ (báseň).<sup>632</sup>

Od tohoto večera nebyly negerské básně a zpěvy doprovázené pouze „zvuky“ a bubnováním, ale byly také mimované, tančené maskovanými osobami. Marcel Janco vyráběl hrůzyplné masky podle oceánského vzoru z typických materiálů (mušle, perličky, krev atd.). Tyto masky budily nezapomenutelně silný dojem.

V *Cabaret Voltaire* se představení konala až do července 1916, poté na různých místech. Například v sále Kaufleuten v Curychu, kde byl 9. dubna 1919 pořádán velký večer Dada Soirée za účasti 1500 diváků. Během tohoto skandálního představení, které vyvolalo pohoršení, byl předveden tanec černocha Cacadou, tančený pěti dadaisty.

První zmínku o černošských básních čtených Tristanem Tzarou najdeme v programu dada představení v *Chronique zurichoise*: „GALERIE DADA: VEČER ALTE UND NEUE KUNST DADA – 12. V. 1917 (...) Negerské básně. Přeložené a čtené Tzarou / Aranda, Ewe, Bassoutos, Kinga, Loritja, Baronga (...).“<sup>633</sup> Tzara čerpal

---

<sup>632</sup> „Hans Heusser (...) danse rythme exotique. (...) Chant nègre I (d'après un thème adapté par Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara). Chant nègre II (d'après un thème du Soudan, chanté par Huelsenbeck et Janco). (...) Richard Huelsenbeck: „Mpala Tanoo (poésie)“.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, Paris, Flammarion 1975, s. 724.

<sup>633</sup> „GALERIE DADA: SOIREE ALTE UND NEUE KUNST DADA – 12. V. 1917 (...) Poèmes nègres. Traduits et lus par Tzara / Aranda, Ewe, Bassoutos, Kinga, Loritja, Baronga (...).“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 565.

z dobových etnologických materiálů, časopisů a publikací, které začal shromažďovat nejspíš kolem roku 1916 po seznámení s Hugem Ballem. Etnologové jako Frobenius, Meinhof či Strehlow byli jeho hlavními „informátory“, které poznal v etnologické revue *Anthropos*. V tomto časopise vycházely negerské básně v původním jazyce s doslovným překladem. V letech 1905 až 1916 revue *Anthropos* publikovala převážně australské básně. Austrálie byla v té době v centru zájmu etnologů.

Tzara si básně, příběhy a zpěvy přepisoval v původním jazyce spolu s doslovnými překlady etnologů. Byly v nich zachované všechny syntaktické zvláštnosti i drsnosti původního jazyka. Negerskou poezii využíval při svých „performancích“ v dadaistických představeních, ale také ve svém psaném díle. Tzara předčítal a publikoval jako první texty australských kmenů Aranda, Loritja atd. V té době se avantgardní umělci soustřeďovali nejvíce na Afriku, proto se Tzarovi oceánské texty musely zdát ještě „exotičtější“.

Negerská poezie reflektuje jeho životní a umělecké hodnoty a současně se stává zbraní proti evropské literární tradici. Tzarův primitivismus má zcela originální a specifickou podobu. Odráží se v něm odmítání všech ismů a zajetých kolejí, jak autor prohlašuje v roce 1918 v manifestu dada:

Tak se zrodilo DADA z potřeby nezávislosti, z nedůvěry vůči společenství. Ti, kdo patří k nám, střeží svou svobodu. My neuznáváme žádnou teorii. Máme dost kubistických a futuristických akademií: laboratoří formálních idejí.<sup>634</sup>

Negerská poezie Tzarovi slouží jako nástroj subverzivního uměleckého programu, jehož hlavním cílem bylo provokovat a vyvolávat skandály. Negerským básním deklamovaným Tzarou v původním jazyce nemohli diváci pochopitelně vůbec rozumět. Představovaly pro ně neartikulované a nesmyslné zvuky. Vysoké mínění o vznešenosti i rafinovanosti poezie tím bylo znehodnoceno, zesměšněno. Pouhý fakt, že se negerská kultura objevila na scéně evropského kabaretu, byl už sám o sobě nezvyklý, ojedinělý a provokativní.

Dadaistická představení využívala rasistických předsudků, ne aby tím byly zesměšněny přírodní národy, ale členové hnutí tak poukazovali na hloupost publika, které se nechávalo vyprovokovat. Dada se vysmívalo bílému divákovi v zajetí rasistických představ, zvyklostí, myšlení. Jestliže dadaisté ve svých inscenacích

---

<sup>634</sup> Citováno in Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, cit. vyd., s. 259.

nechávali „černocho“ hrát roli například kněze, hudebního skladatele, prezidenta republiky či kohokoliv zastávajícího vysokou funkci v evropské společnosti, vyvolávalo to u běžného publika pohoršení nebo smích. Dadaisté tak narušovali, rozvraceli intelektuální pohodlí a morální jistoty diváků zvyklých dívat se na „černochoy“ jako na necivilizované divochy či kanibaly. Od roku 1920 se dadaistická představení konala v Paříži za účasti nových členů, budoucích surrealistů: Bretona, Aragona, Éluarda. Tyto pařížské večery patřily údajně k těm nejpovedenějším. Extravagance, zesměšňování a negace ztroskotávající evropské civilizace na nich vyvrcholily.

Negerská slovesnost se neobjevuje pouze v Tzarových dadaistických kabaretních inscenacích. Už od roku 1916 Tzara využívá ve svých prvních básních negerská slova, například v *Prvním nebeském dobrodružství pana Antipyrina* (1916). V *Dada 1* (červenec 1917) byla otištěna píseň kakadu (La chanson du cacadou) kmene Aranda s poznámkou, že jde o výňatek z knihy negerských básní přeložených Tristanem Tzarou. Tato kniha se však na tehdejší literární scéně neobjevila. V prosinci 1917 vycházejí v *Dada 2* dvě básně kmene Loritja a jsou uvedené jako Tzarovy adaptace. Negerských básní Tzara přeložil či adaptoval přes šedesát, ale za jeho života nebyly knižně vydané. Teprve v roce 1975 byly shromážděné pod názvem *Poèmes nègres* v souborném vydání jeho díla (*Œuvres complètes*, Flammarion). Patří k nim například tahitská píseň pro humra:

## TAHITI

### Zpěv pro humra

Varo, varo, pohni ocasem  
abychom tě mohli chytit za hlavu či za nohy  
spolkni tento dobrý kus ryby  
jsi-li samec vylez na povrch  
jsi-li samička vylez na povrch  
duch tě pronásleduje pospěš si  
duch tě pronásleduje pospěš si<sup>635</sup>

---

<sup>635</sup> „TAHITI / *Chant pour le homard* / Varo, varo, bouge ta queue / afin qu'on puisse te prendre par la tête ou par les jambes / avale ce bon morceau de poisson / es-tu mâle viens à la surface / es-tu femelle viens à la surface / un esprit te poursuit hâte-toi / un esprit te poursuit hâte-toi.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 486.

V dopise mecenáši Jacquesu Doucetovi z 30. října 1922, který Tzara zasílá společně s rukopisem *Vingt-cinq poèmes* (Dvacet pět básní), popisuje vznik tohoto souboru básní mezi roky 1915–1918. Vysvětluje, co se stalo v té době centrem jeho zájmu a jakou roli přitom sehrála negerské poezie, která tvoří nedílnou součást této sbírky. Tzara se také zmiňuje o osudu svého prvního výboru básní *Mpala Garoo*, který připravil v roce 1916 k vydání. V té době, jak se v dopise svěruje, však protrpěl nervovou nemoc. Po zotavení se rozhodl zničit tento svůj první výbor, který mu připadal „přemrštěně brutální“:

V roce 1916 jsem se snažil rozbít literární žánry. Zařazoval jsem do básní prvky považované za nedůstojné poezie jako věty z novin, hluky a zvuky. Tato zvučnost (která neměla nic společného s napodobováním zvuků) měla tvořit paralelu k malířskému hledání Picassa, Matisse, Deraina, kteří v obrazech používali různé *materiály*. Už v roce 1914 jsem se snažil odejmout slovům jejich význam a použít je tak, aby ve verši nabyly nového, globálního smyslu svou tonalitou a zvukovým kontrastem.<sup>636</sup>

V době, o níž se Tzara zmiňuje, píše tzv. fonetické básně sestavené především ze zvuků, onomatopoií, aliteračních řad atd. Tyto zvuky-slova jsou oproštěné od sémantického významu. Fonetická poezie se snaží obnovit básnický jazyk, který nemá k něčemu odkazovat, má mít pouze estetickou funkci. Jediným smyslem básnického jazyka je tlumočit emoce, ne myšlenky. Tzara a ostatní dadaisté ho chtějí osvobodit od intelektuálních, racionálních konceptů. Jediným a zásadním smyslem fonetické poezie je destrukce literárních žánrů. Musí být vektorem čisté emoce. Hugo Ball vysvětluje v *Die Flucht aus der Zeit* (Únik z času):

Těmito zvukovými básněmi se zcela zřikáme jazyka, který se díky novinařině stal zkorumpovaným a už naprosto nepoužitelným. Vracíme se k hluboké alchymii slova, opouštíme slovo, zachováváme tak poezii její poslední posvátný prostor.<sup>637</sup>

---

<sup>636</sup> „En 1916, je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer une parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des *matières* différentes. En 1914 déjà, j'avais essayé d'enlever aux mots leur signification, et de les employer pour donner un sens nouveau, global au vers par la tonalité et le contraste auditif.“ Tamtéž, s. 643.

<sup>637</sup> „Avec ces poèmes de sons nous renonçons en bloc au langage corrompu et rendu impossible par le journalisme. Nous revenons à l'alchimie profonde du mot, nous abandonnons le mot, préservant ainsi à la poésie son dernier domaine sacré.“ Citováno in Fauchereau, Serge: *Expressionisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, Domaine français, Paris, Denoël 1976, s. 237.

Tzara na rozdíl od Huga Balla a ostatních dadaistů ve svých fonetických básních používá slova, celé věty z afrických, melanésckých, maorských jazyků. Někdy dokonce v původním jazyce reprodukuje celou báseň či píseň z negerské poezie. Základ Tzarovy fonetické poezie tvoří cizí jazyky, které jsou pro evropské čtenáře nesrozumitelné. V tom tkví jeho originalita. Dokazuje to například maorská báseň Toto-vaka, o níž se zmiňuje v dopise Doucetovi: „Tyto pokusy skončily s abstraktní básní Toto-vaka, zkomponované z ryzích zvuků vymyšlených mnou a neodkazujících vůbec ke skutečnosti.“<sup>638</sup>

Báseň Toto-vaka byla poprvé otištěna v *Dada Almanach* v Berlíně v roce 1920. Tzara báseň publikuje bez jakýchkoli údajů, jako by on sám byl jejím autorem. V dopise Doucetovi se dokonce za jejího autora vydává, což zapadá do dadaistické poetiky šálení, podvrhu. Jde totiž o autentickou maorskou báseň, kterou Tzara později přeložil z německé verze do francouzštiny. Tento překlad zařadil do *Poèmes nègres*. Originál představoval pro Tzaru ideální zvukový materiál, který využil jako svou fonetickou báseň:

Ka tangi te kivi  
kivi  
Ka tangi te moho  
moho  
Ka tangi te tike  
ka tangi te tike  
tike<sup>639</sup>

Slova a verše básně Toto-vaka neměly pro evropské posluchače neznající maorštinu žádný smysl. Mohli vnímat pouze její rytmus a eufonii bez jakéhokoliv sémantického významu. Proto tuto fonetickou báseň Tzara definuje v dopise Doucetovi jako „abstraktní“. Při recitaci na dada večírcích se určitě pro Tzaru stala „ryzími zvuky“ (sons purs).

Takto použitá báseň Toto-vaka se nedá nijak interpretovat, k ničemu nereferuje, neodkazuje ani ke skutečnosti. Její slova nemají ani onomatopoickou hodnotu, jako je tomu například v básních Huga Balla, protože patří do jiného, již existujícího

---

<sup>638</sup> „Ces expériences prirent fin avec un poème abstrait Toto-vaca, composé de sons purs inventés par moi et ne contenant aucune allusion à la réalité.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 643.

<sup>639</sup> Tamtéž, s. 454.



jazykového a fonetického systému. Použitím maorské poezie se Tzarovi podařilo „vytvořit“ dokonale čistou fonetickou báseň neobsahující žádný známý kulturní odkaz. Negerská slovesnost, její „ryzí zvuky“ dokonale odpovídají kritériím fonetické poezie.

Přes svou nulovou sémantiku pro publikum i čtenáře má však báseň Toto-vaka vlastní koherentní strukturu. Je pevná a souvislá, protože vychází z jazykového systému, jenž je základem pro vznik maorské orální slovesnosti. Už z citovaných veršů je patrné rytmické uspořádání, do popředí vystupuje výrazná eufonie, kterou tvoří aliteriční řady, rýmy, anafory a opakování. Tato zvuková harmonie, spojená svým použitím s významovou prázdnotou, tvoří jedinečnost této Tzarovy negro-fonetické básně.

Experimentování s verbálním materiálem negerské slovesnosti je blízké výtvarnému postupu „ready-made“. Jeho vynálezce Marcel Duchamp pobýval s Francisem Picabiou od roku 1913 ve Spojených státech, kde vystavoval obyčejné předměty zbavené jejich obvyklého použití tím, že je podepsal a vystavil v galerii či muzeu. Předměty každodenního života tímto aktem přetvořil v umělecká díla (slavným se stal pisoár nazvaný *La Fontaine*, podepsaný R. Mutt a datovaný 1917).

Tento umělecký podvrh zapadá do dadaistické poetiky klamu. Tzara postupuje v podstatě podobnou metodou. Negerské básně oprošťuje od jejich původního účelu tím, že je vytrhává z prvotního kontextu. Podepisuje se pod nimi jako jejich autor, dává negerským básním estetickou funkci. Proměňují se v pouhou „tonalitu a zvukový kontrast“, jak píše v dopise Doucetovi. Podobně jako Duchamp Tzara usiluje napadnout a zničit dosavadní pojetí básnického díla a vytvořit nový básnický jazyk. Negerské básně mu slouží jako nástroj k jeho obnově. Podobně významný impuls této poetice daly Marinettiho manifesty *Osvobozená slova* (1913) a *Immaginazione senza fili* (Bezdrátová obrazotvornost) ze stejného roku, v nichž autor hlásá osvobození slov od pout syntaxe.

Tzarovi stejně jako Cendrarsovi pomohla negerská slovesnost rozvrátit tradiční poetiku radikálními jazykovými a syntaktickými postupy. Básně ze sbírky *Dvacet pět básní* se díky poznání oceánské, africké poezie proměňují ve „verbální magma“, v němž dominují juxtapozice slov a přechod ze syntaxe na parataxi. Verše tvoří řada slov volně položených vedle sebe. Substantiva přitom pouze „označují“, pojmenovávají věci takové, jaké jsou. Slovesa jsou často používána v infinitivu a převažují dějová. Z Tzarových veršů se vytrácí syntaktické uspořádání, tedy vytváření vztahů mezi slovy a větami pomocí spojek, předložek, vztažných zájmen atd. Žádný z těchto prostředků

vytvářející logický smysl nenajdeme. Například v prvních verších básně Printemps (Jaro) věnované Arpovi se píše:

Vložit dítě do vázy na dno půlnoci  
a zranění  
větrná růžice s tvými prsty s krásnými nehty  
hrom v peří vidět<sup>640</sup>

Tzarovy básně tak vypadají jako citově zabarvené kolekce slov, jejich srozumitelnost je potlačena ve prospěch emotivních „dojmů a vzruchů“. Jeho tvorba je osvobozená, zbavená všech zvyklostí, charakteristická je pro ni úmyslná neobratnost. Dalo by se dokonce říct, že jazyk jeho básní je záměrně „primitizovaný“, instinktivní. V dopise Jacquesu Doucetovi z roku 1922 Tzara zmiňuje vliv negerské poezie na jeho poetiku:

Přidávám k rukopisu 25 básní poznámku o poezii, jež by mohla sloužit jako předmluva, poznámku o negerské poezii, kterou jsem se tehdy velmi zabýval (přeložil jsem více než 40 básní) (...) Tyto texty poskytnou dokonalou představu o mých zájmech od roku 1916 až po období končící mým manifestem Dada 1918 (březen 1918).<sup>641</sup>

Po tvůrčím a revolučním způsobu využití negerské slovesnosti a po Tzarově „duševním otřesu“ začíná od roku 1917 jeho reflexivní období. V letech 1917–1922 publikuje v různých časopisech a revue několik svých článků, v nichž se konstruktivním způsobem snaží vymezit uměleckou tvorbu a které vycházejí pod názvem Notes – Poznámky.

Nejzajímavější z hlediska Tzarova primitivismu jsou Note sur l'art nègre (v časopise Sic září–říjnu 1917, pod názvem Note 6 sur l'art nègre) a na svou dobu velmi neobvyklé úvahy o africké poezii Note sur la poésie nègre (také v Sic, listopad 1918, pod názvem Note 12 sur la poésie nègre). Soubor Notes byl Tzarou později zařazen do knihy *Lampisteries* (1963) shrnující jeho celoživotní úvahy o poezii a

---

<sup>640</sup> „placer l'enfant dans le vase au fond de minuit / et la plaie / une rose des vents avec tes doigts aux beaux ongles/ le tonnerre dans des plumes noir.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 106.

<sup>641</sup> „J'ajoute au manuscrit de 25 poèmes une note sur la poésie qui pourrait servir de préface, une note sur la poésie nègre dont je m'occupais beaucoup à ce moment (j'avais traduit plus de 40 poèmes) (...). Ces écrits donneront une idée exacte de mes préoccupations de 1916 jusqu'à l'époque qui finit avec mon manifeste Dada 1918 (mars 1918).“ Tamtéž, s. 643.

umělecké tvorbě, pro něž je přes různé vývojové proměny charakteristické zachovávání původního dadaistického subverzivního ducha. Poezie a umění jsou v nich však vymezovány pozitivně, a ne v původním zcela vše odmítavém východisku.

Poznání negerské slovesnosti Tzarovi pomohlo přesně vymezit vlastní pojetí básnické tvorby. Upoutala ho zejména svým vztahem života a umění, které je neopominutelnou součástí negerských náboženství a rituálů, takže má v základě náboženskou a společenskou funkci. V *Note sur la poésie nègre* Tzara zdůrazňuje tento funkční charakter africké poezie a její souzvuk s vesmírem: „Poezie žije zprvu pro taneční, náboženskou, hudební a pracovní funkci.“<sup>642</sup>

Podle Tzary slovesnost přírodních národů vyjadřuje celistvý obraz přírody a života. V *Note sur l'art nègre* je negerský umělec představován jako prostý člověk ve svých „životních funkcích“. Jeho popis odpovídá dobovému kliše, mýtu o Africe a Oceánii: „Můj druhý bratr je naivní a dobrý a směje se. Svě jídlo pojídá v Africe nebo na oceánských ostrovech.“<sup>643</sup>

Tzarovy charakteristiky umění a poezie přírodních národů se dokonale snoubily se zásadami dada, jehož hlavním uměleckým záměrem bylo neoddělovat umění od života a zachovávat si uměleckou, tvůrčí svobodu. V roce 1951 prohlubuje svou reflexi negerského umění v článku *Découverte des arts dits primitifs* (Objev umění zvaného primitivní). Cituje poslední verše Apollinairova *Pásma*, v nichž zmiňuje své „modly z Oceánie a Guineje“, a poukazuje na důslednější chápání negerského umění dadaisty:

Oproti Apollinairovým estetickým zájmům, považujícím umění za více méně úmyslný *výtvar* člověka, do jisté míry oddělitelný od jeho intimní povahy, stavělo dada širší pojetí, v němž se umění přírodních národů, začleněné do společenských a náboženských funkcí, projevovalo jako samotný výraz jejich života.<sup>644</sup>

Dadaistické hnutí chtělo stvořit svobodnějšího člověka. Zbavit ho smíchem společenských zásad, konvencí vštěpovaných vzděláním západoevropské civilizace,

---

<sup>642</sup> „La poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail.“ Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 401.

<sup>643</sup> „Mon autre frère est naïf et bon et rit. Il mange en Afrique ou au long des îles océanes.“ Tamtéž, s. 394.

<sup>644</sup> „Aux préoccupations esthétiques d'Apollinaire qui considérait l'art comme un *produit* plus ou moins intentionnel de l'homme, détachable en quelque sorte de sa nature intime, dada opposait une conception plus large, où l'art des peuples primitifs, imbriqué dans les fonctions sociales et religieuses, apparaissait comme l'expression même de leur vie.“ Tzara, Tristan: *Œuvres complètes IV*, Paris, Flammarion 1980, s. 301.

stejně jako obnovit autenticitu jeho prožitku, proudění emocí a úžas ze skutečnosti a dění. Černošská kultura k tomu poskytovala dokonalý model. Podobně jako v negerské slovesnosti musí pro dadaisty čin a slovo tvořit jednotu. Představení v kabaretech, v nichž byla poezie uváděna zpátky do života, představovala různé možnosti realizace tohoto uměleckého programu. Dada večery měly dionýský ráz, byly společenskou oslavou života, umělci proměňovali slovo v čin.

Negerské básně oslovily Tzaru, protože vyjadřují kulturu, v níž zpěv rytmitizuje akci a poezie není oddělena od života. Jejich využití v dadaistických programech bylo sarkastické, ale zároveň představovalo oslavu neevropského modelu života. Tzara dokládal, že tím uznává kulturní a životní hodnoty negerského světa.

Dalším důležitým rysem kultur přírodních národů, který byl pro Tzaru velice svůdný, byla role a funkce tzv. „le penser non dirigé“ (neřízeného myšlení). Označuje tím sen, intuici, iracionalitu, poezii atd., jimiž je řízen život přírodních národů. Když v roce 1933 píše článek *Art primitif et art populaire* (Primitivní umění a lidové umění), zaznamenává si do svých poznámek:

(...) život přírodních národů v bdělém stavu ovládá neřízené myšlení (podobné našemu iracionálnímu životu: snu, snění, poezii-činnosti ducha atd.), zatímco řízené myšlení se u nich objevuje v zárodečném stavu, z něhož se rodí všechny pokusy o racionální vysvětlení vesmíru, jimiž jsou mýty a umělecká díla.<sup>645</sup>

Logika a rozum nemají schopnost uchopit povahu člověka, lidského života v jeho celistvosti. Primitivní umění dokazuje, že je třeba přiznat vyšší hodnotu a dát větší prostor snění, intuici, citlivosti, iracionálnímu vnímání. Dadaismus v souladu s těmito zásadami nechtěl být výrazem inteligence, řízené vůle, snahy, reflexe, ale spontánním projevem života. V Manifestu dada z roku 1918 Tzara napsal:

(...) krása je mrtva (...) Jak vnést řád do chaosu nekonečných a beztvarych variací, jímž je člověk? (...) Logika je komplikace. Logika je vždycky falešná. (...) Svoboda: DADA DADA DADA, řev škraloupovitých barev, pletenec protikladů a všech protimluvů, podivínství, nedůsledností: ŽIVOT.<sup>646</sup>

---

<sup>645</sup> „(...) la vie des peuples primitifs à l'état de veille est dominée par le penser non dirigé (le même qui correspond à notre vie irrationnelle: rêve, rêverie, poésie-activité de l'esprit etc.) tandis que le penser dirigé s'y trouve à l'état de germe d'où procède toute tentative d'explication rationnelle de l'Univers ainsi que les mythes et l'œuvre d'art.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes IV*, cit. vyd., s. 675.

<sup>646</sup> Citováno in Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, cit. vyd., s. 259–265.

Spontaneita však jde ruku v ruce s řádem. Příroda není chaos. Slovo „tvorba“ musí nabýt nového významu. Svoboda tvůrce neznamena, že jeho tvorba je arbitrární. Vládne v ní pevně zakořeněný řád, protože vše v přírodě je také symetrické a uspořádané. Ve studii *Note sur l'art nègre* Tzara charakterizuje tvorbu negerského umělce takto:

Můj druhý bratr (...) soustřeďuje svůj pohled na hlavu (...), aniž by se staral o konvenční vztah mezi hlavou a zbytkem těla. Myslí takto: člověk chodí kolmo, vše v přírodě je symetrické. Při práci se nové vztahy třídí podle stupně nutnosti; tak vznikl výraz čistoty.<sup>647</sup>

Negerské umění má schopnost reflektovat vztahy mezi věcmi, předměty v přírodě. Její útvary vzbuzují asociativní schopnosti. Na základě univerzálních souvislostí vyvolávají jiné myšlenky, emoce, různé asociace. Tvůrčí práce má být dialogem mezi chaosem a řádem. Tento protiklad je zakotven v samotném životě.

Tzara nevnímá negerské umění jako něco výjimečného či jako zajímavý dokument o umělecké tvorbě mimo dějiny umění. Toto umění naopak zapadá do jeho estetické koncepce. Neodděluje evropské umění a negerské, obě jsou součástí jednoho celku. Negerské umění dokládá, že člověk nachází podobná estetická východiska všude, kde si klade tytéž otázky a snaží se sloučit svobodu a tvorbu, umění a život. Negerské umění je podstatnou součástí dějin kultury a umění celého lidstva.

Tzara se zabýval africkými, oceánskými a indiánskými modlami, fetiši a maskami až do konce života. Ve třicátých a pak také v padesátých letech dále publikoval články o negerském umění (např. *Découverte des arts dits primitifs*, 1951, Objevení tzv. primitivního umění). V roce 1962 se vydal na černý kontinent, aby se zúčastnil kongresu pro africkou kulturu v Salisbury (Jižní Rhodesie), kam byl pozván jako znalec a sběratel afrického umění.

Anarchistické a nihilistické hnutí dada nerespektovalo žádný evropský kánon, protože do něho patřily zábrany a pouta svazující autentickou uměleckou tvorbu. Jeho představitelé hledali estetickou a filozofickou alternativu k evropské tradici. V negerské poezii našli jeden z mála přijatelných modelů. Negerská slovesnost nabídla Tzarovi řešení jeho hypotéz a hledání, vytvářela možné východisko jeho reflexí o smyslu a

---

<sup>647</sup> „Mon autre frère (...) concentre sa vision sur la tête (...) sans se soucier du rapport conventionnel entre la tête et le reste du corps. Sa pensée est: l'homme marche verticalement, toute chose de la nature est symétrique. En travaillant, les relations nouvelles se rangent par degrés de nécessité; ainsi naquit l'expression de la pureté.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 394.

směřování umění a poezie a stala se pro něho dokladem, že umění nelze oddělit od života. Negerský primitivismus se stane také jedním ze zásadních východisek surrealismu.

### c. Exotismus jako východisko surrealismu

*Kolumbus musil vyplout s blázný, aby objevil Ameriku. A pohled'te, jak se toto bláznovství ztělesnilo a jak trvá...*

André Breton

Na dadaismus navazoval několik let po první světové válce surrealismus založený André Bretonem, Louisem Aragonem, Philipem Soupaultem, Paulem Eluardem a dalšími členy skupiny. V roce 1924 vydává Breton s ostatními *Manifest surrealismu*, v němž definuje zásady nového literárního a uměleckého hnutí:

SURREALISMUS, podst. jm. r. m. Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem, nebo jakýmkoliv jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální.<sup>648</sup>

Tato stručná definice napovídá, jakou povahu má vliv exotismu na surrealismus: zcela zřejmě není jeho dominantním rysem. V literárních dílech surrealistů se v bezprostřední podobě objevuje zřídka, nemá přímý a tak výrazný vliv na jejich estetiku ani na způsob psaní jako například v díle Blaise Cendrasede či Tristana Tzary. V poměru k velkému množství surrealistických výtvarných či literárních děl se exotické motivy jen ojediněle stávají jejich hlavním tématem či motivem.

Nejvýrazněji se exotismus objeví v Bretonově díle až na počátku druhé světové války v žánrově velmi rozmanitě zkomponované knize napsané v roce 1941 v Antilách *Martinique charmeuse de serpents* (1948, Martinique, zaklínačka hadů) či v básních z roku 1948, vydaných v katalogu výstavy *Océanie* pod názvem *Xénophiles*. Ve svém pojetí exotismu Breton navazuje na dadaismus. K poznání *cizího* ho motivuje odmítnutí řecké a židovsko-křesťanské kultury. Exotismus má v jeho pojetí funkci negace dobře

---

<sup>648</sup> Breton, André: *Manifesty surrealismu*, Praha, Herrmann a synové 2005, s. 39.

známého, blízkého, má být vektorem „obrození“. Jakožto zeměpisný, duchovní a kulturní opak má exotika probudit v „civilizovaném“ člověku skryté „divošství“.

V návaznosti na dada se surrealisté jednoznačně odvracejí od „klasického“, malebného a ornamentálního exotismu, naopak v jejich pojetí exotismus není popisný, protože popis se naprosto vymyká estetickým principům surrealismu. V *Martinique charmeuse de serpents* Breton rozlišuje „autentický“ exotismus od konvenčního exotismu, který pro něho představuje symbol staromódní, zašlé doby. Pravý exotismus definuje jako přirozenou touhu poznat cizí a vzdálené světy:

Exotismus, řekne se (...) exotismus, a hle, to velké slovo padlo. Ale co znamená exotismus? Celá země nám patří. To, že jsem se narodil poblíž smuteční vrby, není přece důvodem, abych své vyjadřování obětoval tomuto poněkud krátkému přilnutí. (...) Proviněním by po mém soudu bylo ochuzovat skutečnost. Přece jsme jako docela malí snili nad rytinami v *Magasin pittoresque* a později si zamilovali pralesy celníka Rousseaua, které jsi [André Masson], myslím, potom našel v Mexiku.<sup>649</sup>

Skutečná role exotismu či primitivismu se však projevuje v jiné oblasti. Už v raných dvacátých letech se zásadně podílí na formování „filozofie“ surrealismu, jeho teoretické, myšlenkové podstaty. Surrealismus stojí na intelektuálních základech, vytvořených z mnoha různých pramenů. Maurice Nadeau v *Dějínách surrealismu* uvádí, že „idea každé surrealistické revoluce směřuje hluboko do jádra a řádu myšlení... směřuje především k vytvoření mysticismu nového druhu...“<sup>650</sup>

Breton, jakožto hlavní „teoretik“ či „mystik“ surrealistické skupiny, čerpal z literatury a výtvarného umění, ale také z filozofie, psychologie a psychoanalýzy, ve značné míře z antropologie a etnologie, nevyhýbaje se současnému politickému dění.

Surrealismus však odmítá navazovat na oficiální kulturu a z ní čerpat. V prvním provokativním pamfletu nazvaném *Un Cadavre* (1924, Mrtvola) Bretonova skupina odsuzuje předválečnou literaturu. Text vznikl jako reakce na úmrtí oficiálně uznávaného spisovatele Anatola France (1844–1924), odsuzuje Maurice Barrèse a zároveň tehdy

---

<sup>649</sup> „Exotisme, dira-t-on (...) exotisme, et voilà le grand mot lâché. Mais qu'entendre par exotisme? La terre tout entière nous appartient. Ce n'est pas une raison parce que je suis né à proximité d'un saule pleureur pour que je doive vouer mon expression à cet attachement un peu court. (...) Le coupable, à mon sens, c'est d'appauvrir ce qui est. Tout jeunes, nous avons rêvé devant les gravures du *Magasin pittoresque* et plus tard nous avons aimé les forêts vierges du douanier Rousseau que tu [André Masson] as, je crois, retrouvées au Mexique.“ In Breton, André: *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard 1999, s. 372.

<sup>650</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*, Praha, Votobia 1994, s. 64.

největšího a nejoceňovanějšího exotického spisovatele Pierra Lotiho, který zemřel o rok dříve: „Loti, Barrès, France, zapišme si přece jen zlatým písmem rok, který skolil tyto tři neblahé panáky: idiota, zrádce a policajta.“<sup>651</sup>

Inspiraci surrealismus nachází v oblastech, z nichž literatura a umění ještě nečerpaly. Breton odkazuje k neznámým, neuznávaným či „podivným“ autorům, jakými byli Lautréamont<sup>652</sup> či markýz de Sade. V návaznosti na primitivismus se surrealismus obrací také k umění psychicky narušených lidí a přírodních národů, jejichž tvůrčí přístup sehrává podstatnou úlohu ve formování myšlenkového základu surrealismu. Stává se prostředkem odmítnutí západoevropské civilizace, která potlačuje imaginaci a ničí ji.

V *Dějínách surrealismu* se Nadeau o „negrismu“ surrealistů nezmiňuje, jako exotický model proti logice však uvádí jejich zájem o duchovní hodnoty Orientu, jemuž je věnováno třetí číslo časopisu *La Révolution surréaliste*. Orientalismus surrealistů Nadeau vysvětluje takto:

Nedali již orientální mudrcové odpovědi na otázky, které si surrealisté kladou? Za cenu radikálního zničení nebo úplného zapomenutí – což však můžeme zapomenout to, co jsme nikdy nepoznali? – logiky, mechanistického poznání, vědního třídění, všeho, co posléze zjednálo nadřazenost Západu, zdáli se tito lidé žít ve stálém spojení s podstatou věcí, s duchem velikého Celku, a ne-li v dokonalém štěstí – které je vulgárním ideálem – tedy alespoň v naprosté svobodě.<sup>653</sup>

Vzápětí však Nadeau dodává, že surrealisty nepřitahují pouze duchovní hodnoty Orientu, ale také „barbarství“: „Orient není pouze vlastí Mudrců, pro surrealisty je i zásobárnou nezkrotných sil, věčnou vlastí „barbarů“, velikých ničitelů, nepřátel kultury a umění i malých, směšných projevů západníků.“<sup>654</sup>

Exotismus či primitivismus surrealistů se projevuje především sblížením s životními a duchovními hodnotami přírodních národů, jejichž způsob života, vize či pojetí světa, jak je surrealisté mohli poznat z různých odborných knih, se stávají pro ně životním a uměleckým vzorem, shodují se totiž se surrealistickým uměleckým

---

<sup>651</sup> „Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistres bonhommes: l'idiote, le traître et le policier.“ In Marcel, Jean: *Autobiographie du surréalisme*, cit. vyd., s. 150.

<sup>652</sup> *Zpěvy Maldororovy* vydal Blaise Cendrars v anarchistickém nakladatelství La Sirène.

<sup>653</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*, cit. vyd., s. 65.

<sup>654</sup> Tamtéž, s. 66.



programem. Umění přírodních národů představuje klíčový model, jak osvobodit či uvolnit imaginaci, což je jedním z nejpodstatnějších principů manifestu surrealismu. Jak říká Breton v citované definici, surrealismus má být: „Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální.“<sup>655</sup>

Surrealistická „filozofie života a umění“ se zakládá na třech principech: snu, podvědomí a mýtu. Sen se stává plnohodnotnou, platnou a neodlučitelnou součástí života a skutečnosti. Podvědomí nabývá tvůrčí moci a síly. Mýtus představuje univerzální potřebu celého lidstva, které se opírá o tentýž univerzální „duchovní či myšlenkový základ“. Existence mýtu je společná všem národům. Nadeau v monografii věnované surrealismu v této souvislosti uvádí: „Když Breton později resumuje surrealistickou aktivitu, spatřuje její základní úsilí ve ‚vytvoření kolektivního mýtu‘.“<sup>656</sup>

Surrealističtí umělci čerpali ze snů, podvědomí a mýtů ve snaze podnítit své vnímání a regeneraci tvůrčích schopností a sil. Tyto tři principy představují duchovní pilíře většiny přírodních národů. S neevropskými kulturami se surrealisté seznámili díky mnoha odborným studiím a knihám, které ve dvacátých letech vycházely. James Clifford v knize *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>657</sup> (1996, Tiseň v kultuře. Etnografie, literatura a umění 20. století) analyzuje významnou, avšak skrytou úlohu, kterou etnologie sehrála v surrealismu. Tento obor vznikl ve stejném období jako umělecké hnutí. V roce 1925 Lucien Lévy-Bruhl spolu s Marcelem Maussem a Paulem Rivetem zakládají v Paříži Institut etnologie. Etnologové a surrealisté se znali a scházeli se, například Michel Leiris opustil umělecké hnutí, aby se přidal k Maussovi a stal se afrikanistou.

K nejoblíbenějším autorům vědeckých publikací patřili Sir John Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, Sigmund Freud a Henri Bergson. Inspirovali surrealisty, jak dosáhnout „reálného fungování myšlení“ (Manifest surrealismu, 1924). Skotský antropolog sir John Frazer se v rozsáhlém díle *Zlatá ratolest* (1890–1915) snažil dokázat, že existuje pouze jedna jediná lidská mentalita, jejíž jednotu odhaluje univerzální existence mýtů společná všem lidským společenstvím. Frazer shromažďuje mýty z různých krajů, z časově vzdálených kultur. Dokládá tak, že mýtus je prvotním lidským diskurzem. Velká společná témata lidského myšlení jsou v jeho obsáhlé knize ilustrována různými

---

<sup>655</sup> Breton, André: *Manifesty surrealismu*, cit. vyd., s. 39.

<sup>656</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*, cit. vyd., s. 64.

<sup>657</sup> Paris, ENSBA 1996.

příklady z mýtů a legend antiky, Orientu, lidových evropských kultur, a také afrických, oceánských a amerických kultur atd. Kniha představuje vědeckou syntézu, a zároveň překračuje hranice antropologie, čímž se stává uměleckou rekonstrukcí, meta-příběhem založeném na velkém množství časově a prostorově vzdálených mýtů.

Zásadní význam pro surrealistické básníky měla Frazerova analýza role snu ve společnostech přírodních národů. Ve *Zlaté ratolesti* uvádí, že sen je v některých kulturách neodlučitelnou a esenciální součástí každodenního života, ovlivňuje chování člověka podobným způsobem jako události a myšlenky v bdělém stavu. Skutečnost a sen mají stejnou hodnotu a tentýž vliv na lidské jednání. Sen přináší pravdivé informace, pravda snu má pro některé kultury dokonce větší platnost než myšlení v bdělém, vědomém stavu.

Každý přírodní útvar, stejně jako člověkem vyrobený objekt, a také flóra a fauna mají duši. Proto je vztah lidí ke každodenní skutečnosti mnohem bližší, vše kolem nich je nabit duchovní silou a je schopné reagovat podobně jako lidé. Harmonický vztah s okolím a přírodou se tím stává podstatný pro lidskou práci, tvorbu a jednání. Evropan naopak považuje sebe sama za nadřazeného nad přírodou, a proto je od ní odloučen jak fyzicky, tak psychicky. Pochopit kultury přírodních národů znamená uvědomit si dualistickou strukturu vize světa a funkční význam snu, jak na to poukazoval Frazer.

Zásadní vliv na surrealisty měl také antropolog Lucien Lévy-Bruhl, především jeho díla *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910, Mentální funkce v nižších společnostech) a *La mentalité primitive* (1922, Myšlení člověka primitivního). Definuje v nich rozdílné myšlení „primitivních“ národů a myšlení „civilizovaných“ Evropanů, jejich odlišné pojetí světa a vztah k němu. Lévy-Bruhl byl za tyto své první knihy ostře kritizován ostatními antropology, protože šířily dobové rasistické předsudky. Vzal tyto výtky na vědomí a své teorie později přepracoval. Uznal, že mentalita přírodních národů není podřazená mentalitě evropské či technicky vyspělejších zemí.

Vycházel z teze, že „primitivní člověk“ organizuje svět podle dualistického principu. Duchovní mystické síly sídlí ve všech věcech, v samotné hmotě a mají schopnost určovat a ovlivňovat chování i činy člověka. Podobně jako Frazer tvrdí Lévy-Bruhl, že sen je nejdůležitější dimenzí, v níž se setkávají hmotná a duchovní realita, spirituální entity, které jsou jinak skryté a těžko uchopitelné. Podle Lévy-Bruhla je přírodní člověk v nepřetržité komunikaci mezi materiální, časově omezenou skutečností a říší ducha.

Teorie Lévy-Bruhla velmi zaujaly a inspirovaly surrealisty, kteří usilovali o rozvinutí možností využít sen a podvědomí jako prostředků schopných osvětlit vědomou zkušenost, přetvořit ji a obohatit tím umělecký tvůrčí proces. Na vztahy mezi Lévy-Bruhlovými antropologickými závěry a zásadami surrealismu poprvé poukázal Jules Monnerot v knize *La Poésie moderne et le Sacré* (1945, Moderní poezie a posvátné). André Breton několikrát potvrdil myšlenkové souvislosti mezi surrealismem a pojetím světa přírodních národů: „Monnerot (...) dokonale ukázal příbuznost surrealistického myšlení a myšlení Indiánů.“<sup>658</sup>

Zájem surrealistů o funkci snu tedy nepramenil pouze z prací Sigmunda Freuda (Výklad snů, 1900 či Totem a tabu – O podobnostech v duševním životě divocha a primitiva, 1913), jak bývá nejčastěji zdůrazňováno, ale také ze zvyků, myšlení a chování přírodních národů. Freud měl na surrealisty bezpochyby největší vliv. Nechal vstoupit sen do oblasti moderní psychoanalýzy a prosadil své přesvědčení o „závislosti“ lidského vědomí na snu. Všechny emoce, myšlenky, které ve vědomém stavu nemůžeme vyjádřit či připustit, se ve snu vracejí, zjevují, objevují v přestavěné, metaforické či symbolické podobě. Freud často odkazoval k pracím Frazera a Lévy-Bruhla a jiných významných etnologů a podobně jako oni připouštěl dualistickou vizi pojetí světa přírodních národů.

Další významnou osobností, která ovlivnila formování surrealistického programu, byl Henri Bergson, zkoumající rovněž podvědomí a sen. Řada jeho teorií se zakládá na přednosti intuice v lidských mentálních procesech. K hlavním principům jeho filozofie, z níž surrealisté vycházeli, patřila existence dualistického světa, v němž proti sobě stojí rozum či abstraktní intelekt a tzv. „élan vital“, tvůrčí životní síla řízená intuicí.

Mýtus a sen zastávají klíčovou roli v životě původních oceánských, afrických a amerických společností. Jejich myšlení je osvobozené od rigidní logiky a racionality, proto je Breton považoval za národy žijící v blízkosti „surreality“ a zázračného. Po poznání negerského umění a myšlení se surrealisté vydali na podobnou cestu, ve světě duchů a snů hledali odpovědi na své otázky.

Přírodní národy nerozlišují umění a magii. Jejich výtvarné objekty mají magické schopnosti, ztělesňují vyšší moci, síly, například ducha mrtvého. Surrealističtí umělci

---

<sup>658</sup> „Monnerot (...) a (...) excellentement mis en évidence les affinités de la pensée surréaliste et de la pensée indienne (...).“ Citováno in Rubin, William: *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion 1991, vol. 2, s. 543.

chtěli vytvářet díla „nabitá“ podobnou mocí, mající bohaté asociativní významy. Nebyli jen naruživými čtenáři antropologických a etnologických prací, ale také vášnivými sběrateli negerského umění. Jak velké popularity nabývalo, dokládá ve dvacátých a třicátých letech rostoucí počet jeho fotografií v uměleckých revue, zejména v revue *Documents*, *Cahiers d'art*, *La Révolution surréaliste* a *Minotaure*.

Bretonova sbírka sošek, masek, náboženských a užitkových předmětů ze všemožných částí světa byla fenomenální, stejně jako sbírka Paula Eluarda. Své exempláře často vystavovali na surrealistických výstavách současného umění. Při inauguraci výstavní síně *Galerie Surréaliste* v Paříži 16. března 1926 si mohli návštěvníci prohlédnout díla Mana Raye a výběr oceánských sošek a předmětů ze sbírek André Bretona, Paula Eluarda a Louise Aragona atd. Další důležitou událostí byla *Exposition surréaliste d'objets* (od 22. května 1936) v galerii negerského umění Charlese Rattona.

Sošky, masky, bojové zbraně, šperky aj. z Oceánie a Jižní Ameriky, ale také panenky kašina z Arizony původně tvořily součást výzdoby Bretonova ateliéru v ulici Fontaine. Nad jeho knihovnou byly zavěšené dva markézské „casse-tête“ (bojové kyje) a mezi dalšími různorodými exotickými předměty tam visely obrazy Kandinského, Picassa, Dalího, Miróa atd.<sup>659</sup>

Finanční problémy však donutily Bretona a Eluarda v červenci 1931 v hotelu Drouot rozprodat jejich modly, sošky, masky atd. Katalog jejich sbírek *Sculpture d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie* jednoznačně dokládá, že oba surrealisté dávali přednost oceánskému a americkému umění před africkým. Obsahoval celkem 313 položek, z nichž 30 pocházelo z Afriky, 134 z Oceánie, 127 z Ameriky, 15 z Malajsie, a 7 z různých dalších míst. Aukce Breton – Eduard představovala v meziválečném období jednu z nejvýznamnějších aukcí negerského umění v Paříži.

Afrika nejdříve přitahovala zájem německých expresionistů, a po nich kubistických malířů, zatímco Oceánie nadále zůstávala „terrou incognite“. Přednost oceánského umění před africkým je zdůrazněna v řadě Bretonových textů. Breton dokonce umění těchto dvou oblastí staví do protikladu. Africké umění je v jeho očích příliš „realistické“, naturalistické, zatímco oceánské umění je založené na konceptualismu a abstrakci, proto nabývá daleko vyšší lyrické hodnoty. Neztvárňuje

---

<sup>659</sup> Viz Biro, Adam: *42, rue Fontaine – L'Atelier d'André Breton*, Paris 2003. V knize najdeme vzpomínky Julienu Gracqa na Bretonovu pracovnu a 15 fotografií Gillese Ehrmanna. Bretonův ateliér je dnes „vystaven“ v Centre Pompidou v Paříži.

vnější podobnost, ale představy umělce, jeho vnitřní vidění skutečnosti. Realita je svobodně přetvářena a podřizována umělcovu pojetí, vidění a záměru a stejně tak pravidlům jeho umělecké tvorby. Tristan Tzara to přesně vystihl ve své přednášce na konferenci o negerském umění 18. října 1956:

Umění Oceánie ovládá zvláštní pocit nadlidskosti, fantastičnosti a nadpřirozenosti (...). Jestliže africké umění ovlivnilo zejména kubismus, který je ve své podstatě plastický, není vůbec náhodou, že oceánské umění mysteriem, jímž je obklopeno a zvláštností svého mytického výrazu, ovlivnilo surrealismus, jehož hlavním cílem bylo zdůraznit fantastickou podstatu každodenního života. (...) V oceánském sochařství není žádný popis: jediné posvátná strnulost, symbol nebo narážka na mýty zakotvené v hlubinách času.<sup>660</sup>

Oceánské umění surrealisté poznali nejprve zprostředkovaně v díle Paula Gauguina, jímž byli fascinováni. Jeho tahitské obrazy byly pro ně příkladem využití básnické intenzity polynéských mýtů, původní nevinosti ve spojení se základními metafyzickými otázkami, které Gauguin ztvárnil v obraze života a smrti *Odkud jsme? Kdo jsme? Kam jdeme?* V roce 1925 otiskli surrealisté v časopise *La Révolution surréaliste* reprodukce masek z Pacifiku. Jejich cílem nebylo vyprovokovat skandál či šokovat jako dadaisté. Chtěli představit vzor, příklad umění řízeného jinými zásadami než západoevropskými. Kladli důraz na magickou funkci oceánského umění, čímž chtěli poukázat na to, že nemá pouze estetickou funkci.

Max Ernst se zajímal zvláště o kulturu Velikonočního ostrova. Svými obrazy ztvárňoval boha *Maké Maké*, ptáka-člověka spojeného s ptačím vejcem. Tento mytický námět se stal leitmotivem jeho díla. Ernst patří k surrealistům, kteří se hned v prvních letech nejvíce zajímali o primitivismus. Úkolem umělce bylo podle něho znovu získat mytickou spirituální harmonii s přírodou, která zanikla s rozvojem křesťanství, racionalismu a technologie.

K dalším surrealistickým výtvarníkům ovlivněných oceánskou exotikou patří André Masson, který byl přitahován uměním Markéz, Nové Guineje, Austrálie, a

---

<sup>660</sup> „En Océanie, l'art est dominé par un sentiment étrange du surhumain, du fantastique et du merveilleux (...). Ce n'est pas par hasard que, si l'art africain a surtout eu une répercussion sur le cubisme essentiellement plastique, l'art océanien, à cause du mystère même dont il s'entoure et l'étrangeté de son expression mythique, a influencé le surréalisme dont le principal objectif a été de mettre en valeur les fondements fantastiques de la vie quotidienne. (...) Rien de descriptif dans la statuaire de l'Océanie : tout y est hiératisme, symbole ou allusion à des mythes enfoncés dans l'épaisseur du temps.“ In Tzara, Tristan: *Œuvres complètes IV*, cit. vyd., s. 654.

předně Velikonočního ostrova. Znamé sochy z tohoto ostrova, tzv. moai, vkomponovával do svých obrazů a ztvárňoval je podle vlastních estetických zásad.

Breton v předmluvě ke katalogu výstavy *Océanie* v galerii Olive v červnu 1948 poukazuje na závažnost oceánského umění jako duchovní a umělecké podstaty pro regeneraci surrealistů:

(...) spisovatel a umělec v poslední třetině 19. století podléhali hlavně vlivu japonského umění, zatímco na začátku 20. století se obrací k problematice afrického umění. (...) Océanie... jakého radostného věhlasu se toto slovo dočkalo v surrealismu. Stalo se jedním z velkých strážců našeho srdce. Nejenže stačilo vrhnout naše snění do nejzávratnějších bezbřehých proudů, ale tolik druhů objektů poznamenaných tímto původem suverénně vzněcovalo naši touhu.<sup>661</sup>

Breton pro výstavu zapůjčil mnoho předmětů z vlastní sbírky. V předmluvě básník také cituje poslední verše z Apollinairova *Pásma*, které jsou podle něho důležitým mezníkem, od něhož vliv umění Tichomoří začal narůstat:

Nad všemi těmito předměty, tak dlouhodobě a nesourodě nasbíranými, se zdá být pozoruhodné, že první zmínka o bezpochyby úmyslném výběru se vyskytla kolem roku 1913 u Apollinaira:

*Chceš domů pěšky jít a míříš stranou Auteuile*

*Spát mezi svými modlami z Océanie a Guineje.*

Důraz je zde hlavně kladen na Océanii jako celek na úkor Afriky – kromě Guineje, jejíž sochařství má přinejmenším nahodilý vztah se sochařstvím některých oceánských ostrovů (Rivières du Sud [Nová Guinea])<sup>662</sup>. Od tohoto okamžiku je opozice mezi africkým a oceánským uměním potvrzena a v zainteresovaných kruzích, které se postupně rozšiřují, počíná spor, v němž, pokud jde o moderní citlivost, se jedná o stanovení přednostního postavení jednoho před druhým.<sup>663</sup>

---

<sup>661</sup> „(...) l'écrivain et l'artiste, dans le dernier tiers du XIXe siècle, subissent électivement l'influence de l'art japonais alors que le début du XXe siècle les trouve tournés vers l'interrogation de l'art africain. (...) Océanie... de quel prestige ce mot n'aura-t-il pas joui dans le surréalisme. Il aura été une des grands éclusiers de notre cœur. Non seulement il aura suffi à précipiter notre rêverie dans le plus vertigineux des cours sans rives, mais encore tant de types d'objets qui portent sa marque d'origine auront-ils provoqué souverainement notre désir.“ In Breton, André: *Œuvres complètes III*, cit. vyd., s. 835–837.

<sup>662</sup> Rivières du Sud je oblast v africké Guineji a Nová Guinea je ostrov v Pacifiku.

<sup>663</sup> „Entre ces objets d'un assemblage longtemps hétéroclite, il est remarquable qu'une première indication de choix, ne laissant aucun doute sur son caractère délibéré, se fasse vers 1913 chez Apollinaire : ... *tu veux aller chez toi à pied / Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée.* / L'accent est mis formellement ici sur l'Océanie prise dans son ensemble aux dépens de l'Afrique – Guinée à part dont la statuaire n'est pas sans présenter, avec celle de telles îles océaniques des rapports au moins fortuits (Rivières du Sud [Nouvelle-Guinée]). Dès cet instant l'opposition entre l'art africain et l'art océanien s'affirme et dans les cercles intéressés, qui vont s'élargissant, s'engage une lutte dont l'enjeu

Předmluva katalogu výstavy poté vyšla v *La Clé des champs* (1953, Klíč k polím). Breton zde v krátkém úvodním textu evokuje schopnost duchovní obrody, kterou oceánské umění přináší Evropě. Nachází v něm archaické prvky člověka, které mohou být temné a hrůzostrašné a které západoevropská civilizace potlačila. Později napíše André Breton předmluvu *Main première* (První ruka) ke knize Karla Kupky *Un art à l'état brut* (1962, Umění v primitivním stavu) věnované umění aboridžinců, původních obyvatel Austrálie.

Celý Bretonův život je hledáním nových možností bezprostředního vnímání skutečnosti či vyjadřování vztahu ke světu zcela svobodně, bez mravních a kulturních zákazů, dokonce bez ohledu na estetiku, tedy jak píše v *Manifestu surrealismu* bez „jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální“.

K zaujetí surrealistů primitivismem patří také jejich politická angažovanost, předně silně vyhraněný antikolonialismus, jak dokazují traktáty: *Nenavštěvujte koloniální výstavu* (1931) a *První bilance koloniální výstavy* (1931). První ostře odsuzuje koloniální výstavu L'Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer, která trvala od května do listopadu 1931 v pařížském Parc de Vincennes. Tato výstava vychází z tradice Světových výstav. U její příležitosti byly postaveny kopie zámořských vesnic, chýší a chrámů z francouzských kolonií v Africe a Oceánii. Původní obyvatelé těchto zemí a ostrovů v nich předváděli svůj běžný život, zvyky a kulturní obyčeje. Návštěvníci mohli také ochutnat neznámá jídla a spatřit exotická zvířata.

Surrealisté v traktátu proti této výstavě, vytištěném v surrealistické revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* dva dny před otevřením, připomínají vykořisťování původních obyvatel kolonií, jejich oběti na životech za první světové války, nucené práce a krveprolití v koloniích. Traktát doprovázela Aragonova báseň *Il pleut sur l'Exposition coloniale* (Prší na koloniální výstavu).

Vedle exotiky si surrealisté také oblíbili umění mentálně postižených lidí. Představují pro ně „divochy“ žijící uvnitř evropské společnosti, protože také nerespektují obvyklé, tradiční postupy vidění a ztvárňování skutečnosti, jak dokládá Bretonův *Dopis šéflékařům ústavů pro choromyslné* (1925):

Blázní jsou typickými oběťmi sociální diktatury; žádáme osvobození těchto galejníků citovosti ve jménu té individuality, která je člověku vlastní, neboť není v pravomoci zákonu

---

doit être, devant la sensibilité moderne, l'établissement de la prééminence de l'un sur l'autre.“ Tamtéž, s. 836.

zavírat všechny lidi, kteří myslí a jednají. Aniž chceme zdůrazňovat dokonale geniální povahu projevů některých bláznů, pokud jsme schopni je ocenit, prohlašujeme naprostou oprávněnost jejich koncepce reality a všeho dění, které z ní vyplývá.<sup>664</sup>

Přehnaná racionalizace, společenská omezení, morální, mravní a psychologická cenzura brání tvůrčímu duchu, aby se projevil. Tyto zábrany však „blázni“ nemají, proto jsou jejich umělecká díla příkladem maximální tvůrčí svobody. Surrealisté se jí snažili dosáhnout literárními experimenty, k nimž patřilo zejména zkoumání jazyka, a tak vynalezli nový tvůrčí postup nazvaný „écriture automatique“. Básník například bezprostředně zaznamenává slova, věty, volné asociace, které se mu vybavují těsně před usnutím. Nebo osvobozuje jazyk od zábran tím, že píše „jedním tahem“, navíc bez následujících oprav: osvobozená imaginace tak může volně a bezbřeze proudit. Touto metodou Breton a Soupault společně napsali *Magnetická pole* (1920). Další metodou byl hypnotický spánek, který Breton teoreticky objasňuje v knize *Entrée des médiums* (1922, Vstup médií). Poezie je v surrealistickém pojetí prostředkem poznání lidského nitra a okolního světa, skutečnosti. Pokud z těchto experimentálních metod výzkumu skutečnosti vzejde krása, pak je to výsledek neúmyslné a podvědomé aktivity, případně náhody.

K dalším zásadním rysům surrealismu patří pojetí „obraznosti“ básně. Zřídlem poezie se stává osvobozená imaginace, obrazný proud, jenž pramení například z „écriture automatique“. Surrealistický básnický „obraz“ vzniká střetnutím dvou či několika neslučitelných skutečností. Příklad, který surrealisté často uváděli, byla Lautréamontova věta: „Krásný jako setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole.“ Takovýto obraz není referenční, ani racionálně, ani věrně neodkazuje ke skutečnosti a není logický. Příkladem mohou být obrazy belgického surrealisty Reného Magritta, jejichž názvy neodpovídají ztvárněnému předmětu. Na jednom jeho obraze najdeme nad namalovanou dýmkou větu *Ceci n'est pas une pipe* (Toto není dýmka).

Surrealismus představuje novou etapu v literatuře, kdy poezie je odloučená od mimetického zpodobňování skutečnosti, a tím mezi nimi vzniká napětí. Nahodilé vytváření vztahů mezi věcmi předmětného světa či mezi různými i protikladnými ději vyvolává otázky o vztahu imaginace a reality. Vytváří imaginace novou, vlastní, svébytnou realitu? Nebo imaginace odkrývá skutečnost existující, avšak dosud skrytou?

---

<sup>664</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*, cit. vyd., s. 186–187.



Surrealismus je experimentálním nástrojem poznání světa. Surrealisté považují svá díla, ať už výtvarná či literární, za skutečné vědecké experimenty. Umělecká díla umožňují prozkoumat svět, skrytou skutečnost a lidskou mysl, zejména podvědomí. Už v prvním Manifestu z roku 1924 Breton chce využít podvědomí jako nový „tvůrčí materiál“. Sen v bdělém stavu či ve spánku, mluvení pod hypnózou, nahodilost povyšuje na nové metody hlubšího poznání světa a myšlení.

Maurice Nadeau charakterizuje „moc“ surrealistického básníka pomocí citátů z Bretonových *Spojitych nádob* (1932): „Mění život i svět a proměňuje člověka. Dovede ‚sloučit čin a sen‘, ‚zaměňovat vnitřní a vnější‘, ‚zadržet věčnost v okamžiku‘, ‚rozpouštět všeobecné ve zvláštním‘. Podle svého obrazu činí z člověka nerozbornou jednotu. Z člověka a světa činí jediný diamant.“<sup>665</sup> Surrealismus se stal doslova mezinárodním uměleckým směrem překračujícím hranice zemí a kontinentů celého světa. Mezinárodní výstavy surrealismu v Paříži (leden–únor 1938) se zúčastnilo čtrnáct zemí.

Exotismus se podílel na formování surrealistické „doktríny“, stal se přímou předlohou literárních děl jen zřídka, vyjma románu Philipa Soupaulta *Le Nègre* (1927). V jedenácti kapitolách autor vypráví příběh černocha žijícího v absolutní svobodě, bez ohledu na zákony. Jde o příhody drogového dealera a pasáka Edgara Manninga, který má však současně vybrané chování gentlemana, je dobrodruhem, cestovatelem a vynikajícím jazz-bandistou. Žil v Londýně, v Portugalsku, v Paříži, a nakonec odplul do neznámé Afriky. Za své kriminální činy byl několikrát uvězněn nebo musel prchat před zákonem. Tento „negr“ představuje zvláštní druh hrdiny, „muže činu“ a násilníka, který zavraždil ženu. Jeho příběh vypráví „běloch“, který je „negrem“ fascinován, obdivuje jeho volnost, spontánnost a živočišnost. Zcela jinou podobu má však exotika v díle André Bretona, v němž si na rozdíl od ostatních surrealistických básníků našla své exkluzivní místo.

---

<sup>665</sup>Tamtéž, s. 18.

#### d. André Breton a *zázračná* exotika jako zrcadlo lásky

*Rozřešme to: zázračno je vždy krásné, každé zázračno je krásné; jen to, co je zázračné, je krásné...*

André Breton

Oceánské plastiky (modly, masky a užitkové předměty), mýty, i cizokrajná příroda natolik okouzly Bretona, že se staly přímou předlohou jeho básní a próz. Exotismus prostupuje tematickou a motivickou stavbu jeho literárního díla. Umění Oceánie a jeho lyrismus představují pro Bretona duchovní obrodu. Navazuje přitom na tradici exotické literatury, z níž přebírá klasické šablony, jako jsou vyzvání na cestu, spojení cizokrajné přírody s milostnou vášní a zlatým věkem. Surrealistický básník se navíc k exotické literární tradici otevřeně hlásí. Nově se tu však objevují exotické krajiny jako projev *zázračna* ve světě. Breton vnímá cizokrajnou flóru jako podivnou, bizarní. Neobyčejnost, nezvyklost tvarů a barev květin, keřů a stromů vyvolává pocit, že exotická příroda je imaginární či surreální.

Nakolik se Breton nechával inspirovat exotickou literární tradicí, ukazuje nepříliš známá básnická sbírka *L'Air de l'eau* (1934, Vzduch vody). Obsahuje čtrnáct básní bez názvů a interpunkce. Hlavním tématem je láska k ženě, konkrétně k Jacquelině Lambové, která vstoupila do Bretonova života 29. května 1934 a 14. srpna téhož roku se stala jeho manželkou. Breton ji poprvé spatřil v divadle Le Coliseum (bývalém bazénu), kde v plaveckém vystoupení hrála vodní vílu. Dal jí proto jméno Ondine (vodní víla). V představení se Jacqueline Lambová vznášela mezi vodou a vzduchem, což se stalo hlavním tématem souboru básní *L'Air de l'eau*.

Láska je ve sbírce pojata jako příležitost k obrození člověka. Ve svých verších Breton ji oslavuje a „zařikává“ milence. Příroda – zvláště ta exotická – představuje výjimečné místo, v němž se láska mezi mužem a ženou může svobodně rozvíjet. Exotické ostrovy dokládají, že zlo neexistuje, a básně ve svém celku vyjadřují přesvědčení, že ráj není ztracený, skrývá se na „šťastných ostrovech“, ať už to jsou Kanárské ostrovy (Breton je se svou ženou navštívil) či Tahiti (známé z literatury).

Jedna z básní je přímo inspirována příběhem zaznamenaným Jamesem Cookem v *Cestách kolem světa*. Odehrává se v ní milostný románek jednoho z Cookových námořníků s Polynésankou. V části nazvané Dialogue créole (Kreolský rozhovor) knihy *Martinique charmeuse de serpents* se Breton svěruje André Massonovi, že tato milostná

příhoda z kapitánova lodního deníku mu utkvěla v paměti: „Zapamatoval jsem si především epizodu setkání námořníka a krásné ostrovanky. Vzhledem k tomu, že neměli společný jazyk, tyto dvě bytosti, které se milovaly, si dokázaly říci vše zcela novým jazykem vytvořeným pouze z laskání.“<sup>666</sup>

Tento polynéský příběh Bretona fascinoval, protože dokazuje moc a sílu lásky, která se může stát univerzální řečí. Muž a žena dokáží komunikovat, aniž mluví stejným jazykem, stačí jim tělesné doteky. Tímto pojetím lásky, jejím zrodem a ustavením do harmonické tropické přírody Breton pokračuje v tradici svých předchůdců. Ve sbírce *L'Air de l'eau* básník doslova „převypravuje“ tento milostný příběh Cookova námořníka a Tahit'anky:

A pohyb ještě  
Pohyb rytmizovaný drcením skořápek ústřic a ryšavých hvězd  
V tapa šťastných ostrovů  
Myslím na velmi starý cestopis  
Kde se vypráví, že se opuštěný námořník na jednom z těch ostrovů  
Vášnivě zamiloval do domorodky  
A nechal se jí tak vášnivě milovat  
Že si mohli sdělovat o všem své dojmy někdy velmi subtilní  
Prostřednictvím pouhého jazyka laskání  
Když tě vidím nacházím v sobě toho muže který zcela  
dobrovolně zapomněl svou řeč<sup>667</sup>

Breton přímo a jednoznačně naráží na Cookovy *Cesty kolem světa*. Tahitské slovo *tapa* odkazuje k Tahiti a označuje druh látky vyrobené ze stromových vláken, lýka. Breton používá tradiční exotické motivy lastur a ustálená spojení „šťastné ostrovy“. Bretonův ráj však není ztraceným rájem. V básni přímo odkazuje na „nostalгии

---

<sup>666</sup> „J'en ai surtout retenu l'épisode de la rencontre d'un marin et d'une belle insulaire. Faute d'un langage commun, ces deux êtres qui s'aimaient parvinrent à tout se dire dans un langage inventé, fait seulement de caresses.“ In Breton, André: *Œuvres complètes III*, cit. vyd., s. 373.

<sup>667</sup> „Et mouvement encore / Mouvement rythmé par le pilage de coquilles d'huître et d'étoiles rousses / Dans les tapas des îles heureuses / Je pense à un très ancien livre de voyages / Où l'on conte qu'un marin abandonné dans l'une de ces îles / S'était épris si éperdument d'une indigène / Et s'en était fait si éperdument aimer / Qu'ils parvenaient à échanger sur toutes choses des impressions parfois très subtiles / Au moyen d'un langage unique de caresses / Lorsque je te vois je retrouve en moi cet homme qui avait oublié trop volontiers la parole.“ In Breton, André: *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1992, s. 404–405.

zlatého věku“, ale v zápětí dodává: „Ale moderní události nejsou nutně / oproštěné od veškerého prvotního a konečného smyslu.“<sup>668</sup>

Tahitanka a její evropský milenec kvůli lásce odvrhli rodnou „řeč“, vlastní kulturu a společenské konvence a vystačili si s „laskáním“, s jedinečným „komunikačním systémem“ založeném na citech, intuici, dojmech atd. Breton se nechává inspirovat milostným příběhem: „Když tě vidím, nacházím v sobě toho muže, který zcela dobrovolně zapomněl svou řeč.“ Láska má moc sjednotit nesrozumitelné, dokonce skutečný a imaginární svět. Pro Bretona musí láska mít absolutní podobu a zachovat si intenzitu, kterou měla při svém zrození. Básníkovo milostné vyznání Jacquelině vrcholí v závěrečných verších sbírky poznáním tajemství věčné lásky: „Odhalil jsem tajemství / Milovat tě / vždy poprvé.“<sup>669</sup>

Intenzitu milostného citu nejvíce ohrožuje plynoucí čas. Breton touží zvěčnit prvotní vzplanutí lásky, jen tak láska získává naději na přežití. Na jiném místě sbírky *L'Air de l'eau* se objevuje narážka na první milostný vztah mezi mužem a ženou, Adamem a Evou, milujícím se v ráji, kde neexistoval hřích: „Aby mi bylo dovoleno milovat tě / Jako první muž miloval první ženu / Zcela svobodně.“<sup>670</sup> Dopis ze 4. srpna 1934, v němž Breton vyznává lásku milence Jacquelině Lambové, dokládá, že ji často spojuje s konkrétním místem:

Od té doby, co tě miluji, mám tisíc lepších důvodů milovat celou přírodu. Chtěl bych znásobit vzpomínky, které už na tebe mám, střídaje donekonečna místa, kde se mi můžeš zjevit. Už jsme spolu přece byli v hloubi Arden, v Seville, na Jávě, na Islandu i na Markézách!<sup>671</sup>

Na tato slova jako by ve sbírce *L'Air de l'eau* navazovala další báseň, která se přímo řadí k tradici tzv. poésies du départ:

---

<sup>668</sup> „Mais les événements modernes ne sont pas forcément / dépouillés de tout sens originel et final.“ Tamtéž, s. 404–405.

<sup>669</sup> „J'ai trouvé le secret / De t'aimer / Toujours pour la première fois.“ Tamtéž, s. 408.

<sup>670</sup> „Pour me permettre de t'aimer / Comme le premier homme aima la première femme / En toute liberté.“ Tamtéž, s. 399.

<sup>671</sup> „J'aime avec mille meilleures raisons toutes les choses de la nature depuis que je t'aime. Je voudrais multiplier les souvenirs que j'ai déjà de toi en variant à l'infini les lieux où tu peux m'apparaître. Que ne sommes-nous déjà allés ensemble au fond de l'Ardenne, et à Séville, et à Java, et en Islande, et aux Marquises!“ Tamtéž, s. 1549.

Říkají mi že jsou tam pláže černé  
Lávou která došla k moři  
A lemuji úpatí ohromného vrcholku kouřícího sněhem  
Pod jiným sluncem z divokých kanárků  
Co je to za dalekou zem  
Která se zdá brát veškeré své světlo z tvého života  
Třese se opravdu skutečná na kraji tvých řas  
Jemná k tvé barvě pleti jako nehmotné prádlo  
Svěží vytažená z pootevřeného kufru věků  
Za tebou  
Házejíc své poslední temné ohně do tvého klína  
Půda ztraceného ráje  
Led temnot zrcadlo lásky  
A níže kolem tvé náruče která se otevírá  
Jako důkaz jarem  
POTOM  
Neexistujícího zla  
Celá kvetoucí jabloň moře<sup>672</sup>

V této básni Breton převzal řadu motivů z Goethovy Mignon a z Baudelairova Vyzvání na cestu, nezachoval však jejich rytmizovanou písňovou formu. Naopak se zde rovněž prosazuje sen o neurčitém ostrově a jeho plážích, pojmenovaném jen „tam“, podobně jako u Baudelaira či Mallarméa. Breton neurčuje, kde se tato „daleká země“ nachází, a uvádí jen některé její znaky. Vytváří tak opět protipól všedního, každodenního života, kde svítí „jiné slunce“ na pláži černého sopečného písku. Baudelairova exotická krajina také nebyla tropickou malebnou kulisou, ale „zemí stopenou v mlhách našeho severu“, který je v básni zastoupen zasněženým vrcholkem sopky.

Bretonova imaginární a snová země se teprve v ženiných očích zrcadlí jako skutečná, a tak se zde navrácí baudelairovské prolnutí ženy s exotickou krajinou, dokonce z jejího života tato vzdálená země nasává světlo, zatímco země něžně lne

---

<sup>672</sup> „On me dit que là-bas les plages sont noires / De la lave allée à la mer / Et se déroulent au pied d'un immense pic fumant de neige / Sous un second soleil de serins sauvages / Quel est donc ce pays lointain / Qui semble tirer toute sa lumière de ta vie / Il tremble bien réel à la pointe de tes cils / Doux à ta carnation comme un linge immatériel / Frais sorti de la malle entrouverte des âges / Derrière toi / Lançant ses derniers feux sombres entre tes jambes / Le sol du paradis perdu / Glace de ténèbres miroir d'amour / Et plus bas vers tes bras qui s'ouvrent / À la preuve par le printemps / D'APRÈS / De l'inexistence du mal / Tout le pommier en fleur de la mer.“ Tamtéž, s. 407.

k pleti milenky jako „nehmotné prádlo“. Současně se láska odráží v krajině (zrcadlo lásky) a motiv zrcadla také upozorňuje na Vyzvání na cestu.

Podobně jako u básníků 19. století představuje cesta návrat do dávných dob (pootevřený kufr věků) a ztraceného ráje (půda ztraceného ráje), kde neexistovalo zlo. Rozkvetlá jabloň na konci básně dokládá absenci zla či hříchu, avšak není zcela jasné, zda s ní spojené „jaro“ označuje život v prvotním ráji či posmrtný život, jak napovídá slovo „potom“.

Přítomnost světla, ale současně tmy (led temnot) pokračuje dalšími baudelairovskými oxymóry jako „temné ohně“ aj., stejně tak bipolarita splínu a ideálu vystupuje z evokace krajiny černých pláží a zářícího sněhu na vrcholku sopky. Tyto motivy odkazují ke Kanárským ostrovům, typickým svými plážemi černého písku ze sopečné lávy. „Ohromný vrcholek“ bude sopka Teide se zasněženým štítem na ostrově Tenerife.

Cestu na Kanárské ostrovy Breton dlouho plánoval, měl tedy dost času o nich „snít“. Nakonec s Jacquelinou Lambovou ostrovy skutečně navštívili od 4. do 27. května 1935. Než Breton opustil Tenerife, vydal v místních novinách *La Tarde* článek, v němž se loučí a děkuje ostrovu za krásný pobyt a vysvětluje vznik své básně. Hlásí se přitom zcela otevřeně k literární tradici poésies du départ. Článek francouzsky nevyšel, přeložen byl teprve pro edici *Pléiade*<sup>673</sup>.

Když jsem si ve své poslední knize básní *L’Air de l’eau* velmi ctižádostivě předsevzal napsat moderní odpověď na velké nostalgické volání, které se promítá do Goethova verše „Kennst Du das Land wo die Citronen blüh’n“ (Znáš tam ten kraj, kde kvetou citrony?) a Baudelairových veršů: „Dítě, sestro má, / zda sis vědoma / štěstí v dálce žít jen sobě? / Milovat a snít, / do smrti se mít / v zemi podobné vším tobě!“, myslel jsem na Kanárské ostrovy, a tak jsem napsal Vyzvání na cestu na Kanárské ostrovy.<sup>674</sup>

Báseň zvoucí k cestě na Kanárské ostrovy má řadu společných rysů s pátou kapitolou knihy *L’Amour fou* (1937, Šílená láska). Tato básnická próza má sedm

---

<sup>673</sup> Viz Breton, André: *Œuvres complètes II*, cit. vyd., s. 582.

<sup>674</sup> „Quand dans mon dernier livre de poèmes *L’Air de l’eau* je me suis proposé très ambitieusement de donner une réplique moderne au grand appel nostalgique qui passe dans le vers de Goethe: „Kennst Du das Land wo die Citronen blüh’n?“ („Connais-tu le pays où fleurit le citronnier?“) et dans les vers de Baudelaire: „Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur / D’aller là-bas vivre ensemble! / Aimer à loisir, / Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble!“, c’est aux îles Canaries que j’ai pensé, c’est une „Invitation au voyage“ aux îles Canaries que je me suis trouvé écrire.“ Tamtéž, s. 1561.

samostatně napsaných kapitol a připomíná *Nadju* (1928). Breton v ní také kombinuje text s ilustracemi, fotografiemi, reprodukcemi obrazů, popisuje vše, co ho okouzluje, ať už to jsou náhodná setkání a životní události či sny, fascinující vztahy, souvztažnosti mezi člověkem a světem. Hlavním tématem knihy je láska, ženy a touha. Najdeme zde rovněž evokaci setkání s Jacquelinou Lambovou.

V páté kapitole knihy *L'Amour fou* Breton zachycuje cestu na sopečný ostrov Tenerife. Popisuje rostliny a exotické scenerie tající *zázračno*, podivuhodné skalnaté útvary, které dokáže vytvořit pouze příroda netknutá moderním světem. Uchvacují ho nečekané kontrasty bujné kvetoucí přírody s vyprahlou, až pouštní krajinou, která je, jak se zdá, tak zakořeněna v dávné minulosti, jako by existovala mimo čas, až převyšuje člověka, ale současně mu je schopna odkrýt běžné hranice skutečnosti či každodenního života.

Na Kanárských ostrovech Breton našel „vysněnou zemi“<sup>675</sup>, jejíž harmonický soulad člověka s přírodou v něm uvolnil všechny podvědomé touhy, což se stalo zdrojem jeho specifické exotiky: v cizokrajné a divotvorné scenerii básník odhalil nové pojetí lásky, tělesné i duchovní, která nabývá moc a sílu proměňovat život a skutečnost.

V lyrické páté kapitole Breton představuje kanárský ostrov jako uzavřený přírodní prostor obklopující milence: exkluzivní místo pro lásku či „milostné lože“, a tím exotickou scenerii „erotizuje“. Obraznými pojmenováními, analogiemi a asociacemi se příroda neustále proměňuje. Vypjaté básnické obrazy cizokrajné flóry nás zdánlivě vzdalují od skutečné podoby kanárské přírody, ale přitom odkrývají její opravdovou tvářnost. Bretonovo *zázračno* se stává příznačným pro jeho vidění ostrova Tenerife. V údolí Orotava se nachází přírodní park, v němž se skrývá „veškerý poklad rostlinného života“<sup>676</sup>.

Breton dosti často odkazuje ke knihám pohádek či pohádkovým postavám, jako byla surrealisty oblíbená *Alenka v říši divů*, z dalších Modrovous, draci a princezny žijící v „paláci“ přírody aj. Flóra nabývá imaginární podoby také odkazy k řecké mytologii. Básník přirovnává pryšec k hydře, obludě s hadím tělem a devíti dračími hlavami, stejně tak se v tomto rostlinném zlatém věku objeví Orfeus, který svou hrou na flétnu proměnil svět zvířat v říši harmonie: „Prošel tudy Orfeus a vedl s sebou bok po boku tygra a gazelu.“<sup>677</sup> V přírodním parku Orotava se v Bretonovi probouzí veškerá

---

<sup>675</sup> „pays de rêve“, tamtéž s. 743.

<sup>676</sup> „tout le trésor de la vie végétale“, tamtéž, s. 739.

<sup>677</sup> „Orphée est passé par là, entraînant côte à côte le tigre et la gazelle.“ Tamtéž, s. 743.

jeho imaginace: „*Zlatý věk*, tato slova mi prolétla myslí, když jsem se začal oddávat omamným stínům Orotavy.“<sup>678</sup> Bretonovi se v paměti asociativně odvíjejí obrazy z milostného filmu *L'Âge d'or* natočeného Dalím a Buñuelem, ale také výjevy ze sentimentálního exotického románu *Pavel a Virginie* Bernardina de Saint-Pierre. Breton odkazuje k řadě autorů spojených s exotickou literaturou.

Okouzlení cizokrajnou přírodou se odráží také v jeho pozdější knize *Martinique charmeuse de serpents*. Jejím hlavním tématem je krása exotické rostlinné říše, současně však také její zvláštnost či neobyčejnost, Bretonovými slovy „flore imaginaire“<sup>679</sup>. Druhá světová válka Bretona přiměla opustit Evropu a vydat se do Spojených států nebo do Mexika. Nakonec se rozhodl pro New York. Opustil s Jacquelinou a dcerou Marseille 24. března 1941 na lodi Capitaine Paul Lemerle. Dopluli na Martinik, kde měli asi měsíc čekat na další loď do New Yorku, což byl v té době obvyklý způsob, jak se dostat do Spojených států. Na Martiniku, který byl pod vichystickou vládou, měl Breton pochopitelně problémy s jejími úřady. Byl také zadržen jako podezřelý, a přestože byl nakonec propuštěn, zůstal pod policejním dozorem. Na stejné lodi jako Breton se plavil také Claude Lévi-Strauss, který ve *Smutných tropech* vylíčil drsné podmínky vládnoucí na palubě.

Během měsíčního pobytu na ostrově Breton s malířem André Massonem, který také se svou rodinou čekal na loď do Spojených států, napsal většinu textů z *Martinique charmeuse de serpents*. Masson knihu doplnil ilustracemi a napsal úvodní báseň Antille, zařazenou po Bretonově předmluvě. Ostrov je v ní zprvu přirovnán k ženě, v níž se postupně proměňuje. Masson o této knize prohlásil, že je to jediná exotická kniha, kterou surrealisté napsali. Po této básni následuje rozhovor mezi básníkem a malířem, nazvaný *Le Dialogue créole* (Kreolský dialog). Odvíjí se jako snění a meditace uprostřed tropické krajiny:

Nakonec si uvědomíme, že surrealistické krajiny jsou těmi nejméně náhodnými. Osudově mají své východisko v zemích, v nichž příroda nebyla ničím zkrocena. Jakým rimbaudovským snem protikladných obrazů působí vodopád v údolí, v jehož hlubinách duní nástroj všech virů.

---

<sup>678</sup> „L'Âge d'or, pour moi ces mots qui m'ont traversé l'esprit comme je commençais à m'abandonner aux ombres enivrantes de la Orotava.“ Tamtéž, s. 746.

<sup>679</sup> Breton, André: *Œuvres complètes III*, cit. vyd., s. 372.



– Ano, vše na světě už existuje a neznám nic směšnějšího než obavy o imaginaci, které sužují malíře. Příroda a její bujnost v něm spíš vzbuzují pocit hanby.

*Najdi květy, aby sloužily jako židle!*

Stačí jen málo, a máme je před očima!<sup>680</sup>

V podstatě nejde o experimentální surrealistický dialog, ale o souvislý, logický rozhovor uprostřed krásné a bujné exotické přírody. Představy a úvahy jsou inspirovány tropickými barvami, tvary a vůněmi stromů, květů a ovoce, které Masson a Breton pozorují, cizokrajný svět v nich vyvolává nepřeborné množství asociací. Exotická flóra se pro ně stává podnětem k mnoha otázkám estetickým i filozofickým o vztahu skutečnosti a imaginárního světa. Podle Bretona imaginace předvídá a objevuje existující, avšak dosud nepoznanou, neodhalenou skutečnost. Pravá síla imaginace se skrývá v její schopnosti předbíhat, předvídat skutečnost. Masson s ním souhlasí: „Ano, vše na světě už existuje.“

V této souvislosti Breton a Masson narážejí na dílo malíře Celníka Rousseaua. Jejich kniha má v titulu název jeho obrazu *Charmeuse de Serpents* (Zaklínačka hadů). Rousseau na něm zobrazuje černošku uprostřed džunglovité tropické přírody. Bretonovi a Massonovi se Martinik asociativním spojením proměňuje v tuto černošku vyvolávající v nich znepokojivou otázku: Kde našel malíř předlohu k této exotické malbě? V Mexiku? V Americe? Ve své imaginaci? Proč jim antilská příroda připomíná toto malířské dílo? Napodobuje příroda malířovu imaginaci nebo imaginace napodobuje přírodu? Je tato otázka vůbec podstatná? Masson říká: „Les nás obklopuje; znali jsme ho i jeho kouzla dříve, než jsme sem přijeli. Vzpomínáš si na kresbu, kterou jsem nazval Rostlinné třeštění. Toto třeštění je zde, dotýkáme se ho, podílíme se na něm.“<sup>681</sup>

Breton a Masson ve svém rozhovoru často odkazují na literaturu spojenou s exotikou Tichomoří. Citují významná díla, která vytvořila exotickou tradici: *Cesty kolem světa* Jamese Cooka, *Typee* Herrmana Melvilla, *Pavla a Virginii* Bernardina de Saint-Pierre. Zmiňují také Paula Gauguina, který před cestou na Tahiti pobýval na

---

<sup>680</sup> „On finira par s'apercevoir que les paysages surréalistes sont les moins arbitraires. Il est fatal qu'ils trouvent leur résolution dans ces pays où la nature n'a été en rien maîtrisée. Quel rêve rimbaldien de plans contrariés que cette chute sur la vallée au fond de laquelle gronde l'instrument de tous les tourbillons. – Oui, tout est dans le monde et je ne sais rien de dérisoire comme cette crainte de l'imagination qui opprime le peintre. La nature et sa profusion lui fait honte. *Trouve des fleurs qui soient chaises!* Mais il s'en faut de peu que nous les ayons sous les yeux.“ In Breton, André: *Œuvres complètes III*, cit. vyd., s. 371–372.

<sup>681</sup> „La forêt nous enveloppe; elle et ses sortilèges, nous les connaissons avant d'être venus. Te souviens-tu d'un dessin que j'ai intitulé „Délire végétale“? Ce délire est là, nous le touchons, nous y participons.“ Tamtéž, s. 371.

Martiniku, a dokonce uvažoval o tom, že se tam usadí. V rozhovoru se také hovoří o americkém filmu *Ombres blanches* (Bílé stíny) W. S. Van Dyckea a Roberta J. Flahertyho z roku 1928, mezi surrealisty velmi oblíbeném. Odehrává se v něm tragický milostný příběh evropského lékaře na jednom polynéském ostrově.

Knih *Martinique charmeuse de serpents* pak pokračuje souborem osmi Bretonových básní v próze *Des épingles tremblantes* (Chvějící se špendlíky), inspirovaných antilským ostrovem. Následuje strohá próza *Eaux troubles* (Kalné vody), v níž Breton téměř faktograficky popisuje složitý příjezd na ostrov Martinik, nepříjemné zkušenosti s vichystickými úřady, byrokraty zneužívajícími svou moc. Odsuzuje koloniální praktiky, politickou situaci a utlačování místních obyvatel.

V předposledním textu *Un grand poète noir* (Velký černý básník), napsaném až v roce 1943 v New Yorku, vypravuje Breton „surrealistickou“ náhodu, která ho seznámila s časopisem *Tropiques*, v němž poznal básníka Aimé Césaire, vzdává hold jeho poezii a boji proti kolonizaci, který vedl. Knihu uzavírá báseň *Anciennement rue de la Liberté* (Kdysi v ulici de la Liberté), datovaná Fort-de-France, květen 1941.

Básnická kniha *Martinique charmeuse de serpents* má dvojí polohu. Prolíná se v ní okouzlení zázračnou tropickou krajinou, noblesa jejích obyvatel a pohoršení nad kolonialismem a odsuzování jeho nespravedlností. Přestože v knize dominuje poezie, její důležitou součást tvoří společenský konflikt mezi koloniálními a původními obyvateli domáhajícími se práva na lidskou důstojnost. „Zaklínačka hadů“ usiluje o přemožení zlých sil, k nimž patří politický režim vládnucí na Martiniku. Vzorem se pro Bretona stal Aimé Césaire svým razantním odmítnutím politické situace a současně svou poezií.

Vedle tohoto antilského básníka zaujal Bretona další exotický spisovatel Malcolm de Chazal z ostrova Mauricius. Ve stati *La lampe dans l'horloge* (Lampa v orloji, únor 1948<sup>682</sup>) Breton reaguje na poválečnou situaci, odsuzuje komunistický převrat v únoru 1948 v Československu a následující studenou válku ohrožující celý svět a v této souvislosti vyzvedává básníka Malcolma de Chazal, v jehož poezii vidí jedinou možnou obrodu lidstva. Na obálce pozdějšího samostatného vydání tohoto textu (říjen 1948) svítí v orloji na Staroměstském náměstí petrolejová lampa. Také tato fotomontáž Toyen odkazuje k situaci v tehdejší Československu: světlo ducha stále svítí i tam, kde právě proběhl komunistický státní převrat.

---

<sup>682</sup> Vyšlo později v *La clé des Champs*, 1953.

Malcolm de Chazal (1902–1981) pocházel z anglické rodiny žijící na Mauriciu už 175 let. Pracoval jako inženýr v cukrovarnickém průmyslu, v roce 1947 se však nečekaně objevil na pařížské literární scéně. Poslal různým spisovatelům a novinářům svou sbírku aforismů, metafor, nečekaných a odvážných analogií a myšlenek *Sens plastique II*, publikovanou na Mauriciu. V dopisech francouzským literátům Chazal naléhavě a přesvědčivě vysvětloval svou poetiku „kosmických rozměrů“ a své pojetí poezie jako cesty k metafyzice a filozofii. Breton na Chazalovy básně ve své stati reaguje slovy: „Neslyšeli jsme nic tak silného od Lautréamonta.“<sup>683</sup>

Bretonův exotismus se tak projevuje náklonností k „exotickým“ básníkům píšícím francouzsky a uvedením jejich děl na pařížskou literární scénu. Jeho zájem o exotiku má velmi široký rozsah, od zaujetí výtvarným uměním přírodních národů až ke studiu antropologie a etnologie, mytologie a kosmogonie. Bretonovou životní vášní bylo sběratelství a zanícení pro oceánské umění vstupuje přímo do jeho básní a próz, a to už v počátcích jeho tvorby, například v *Nadje* (1928).

Modla z Velikonočního ostrova, jejíž fotografie je v knize reprodukována, přímo k *Nadje* promlouvá: „(...) jiný fetiš, kterého jsem se později zbavil, byl pro ni bůžkem pomluv, další, z Velikonočního ostrova, první divošský předmět, který jsem získal, jí říkal: ‚Miluji tě, miluji tě.‘“<sup>684</sup> První „divoký předmět“ (modlu), který si Breton koupil, jak píše v *Nadje*, skutečně pochází odtamtud. Oblibu umění tohoto ostrova dokládá jeho článek *Sur deux images en tapa de l'île de Pâques* (O dvou kresbách na *tapě* z Velikonočního ostrova) publikovaný v březnu 1943 v časopise *VVV*.

Xénophiles, soubor básní z roku 1948, který vyšel v katalogu za Bretonovou předmluvou k již zmíněné výstavě oceánského umění *Océanie* v Paříži na konci června 1948, byl přímo inspirovaný modlami a soškami. Breton řadu uměleckých předmětů dokonce oslovuje. Některé básně jsou v katalogu otištěné vedle fotografie oceánského bůžka. Například Báseň Korwar je ilustrována stejnojmennou dřevěnou soškou s velkou hlavou z Nové Guineje. V této pohřební modle se má zabydlet duše mrtvého. Báseň Rano Raraku odkazuje k sopce na Velikonočním ostrově, na jejímž jižním svahu se tyčí známé enigmatické kolosální sochy moai vzněcující Bretonovu imaginaci. Báseň vychází z legendy o „člověku-ptáku“. Při každoroční soutěži o titul „člověka-ptáka“ museli odvážlivci přeplout nebezpečný průliv k ostrůvku, kam pták *manu-tara* kladl

---

<sup>683</sup> „On n'avait rien entendu de si *fort* depuis Lautréamont.“ Tamtéž, s. 783.

<sup>684</sup> Breton, André: *Nadja*, přel. Jarmila Fialová, Praha, Dauphin 1996, s. 106.

vajíčka. S jedním z vajíček se pak měli vrátit na pevninu a stát se tak „člověkem-ptákem“.

Oceánské básně mají formu dialogu mezi Bretonem a exotickými předměty, které básník shromažďoval ve svém ateliéru v ulici Fontaine. V závěru předmluvy Breton také říká, že každé ráno při příchodu do ateliéru s nimi vede rozhovor. Pro nás je nejzajímavější báseň Tiki inspirovaná polynéským bůžkem tiki:

Miluji tě čelem k moři  
Červeného jako vejce když je zelené  
Přenášíš mě na mýtinu  
Jemnou k rukám jako křepelka  
Tlačíš mě na břicho ženy  
Jako na perleťový olivovník  
Dáváš mi rovnováhu  
Ukládáš mě  
Vzhledem k tomu že jsem žil  
Před a po  
Pod mými kaučukovými víčky<sup>685</sup>

Tiki svými tvary připomíná člověka, nicméně jeho proporce jsou oproti lidskému tělu jen přibližné. V ateliéru měl Breton markézské tiki, jeho báseň však odkazuje spíše k novozélandské sošce, sloužící často jako přívěšek na krk. Bývá vyrobena ze zeleného polodrahokamu, její tělo je stočené, zkroucené, grimasa obličej je dosti výrazná. Novozélandský tiki má tvar zárodku a jeho ovoidní podoba, symbolizující život před narozením, je současně symbolem života i smrti. Proto Breton v básni zmiňuje břicho ženy. Podle jiných interpretací však tento tiki představuje mrtvého „skrčeného“ v hrobě, je tedy spíše symbolem posmrtného života.

K oceánskému a vůbec negerskému umění Bretona nepoutal jen umělecký zájem, ale i láska. V prvním verši básně se vyznává: „Miluji tě“. V jeho exotismu se mísí dědictví různých tradic od romantismu po avantgardu, jeho vášeň pro neevropské kultury nikdy nehasne, vrcholí v knize *L'Art magique* (Magické umění) z roku 1957. Sice nepřináší mnoho nových informací o vztahu surrealismu a primitivismu, nicméně

---

<sup>685</sup> „Je t'aime à la face des mers / Rouge comme l'œuf quand il est vert / Tu me transportes dans une clairière / Douce aux mains comme une caille / Tu m'appuies sur le ventre de la femme / Comme contre un olivier de nacre / Tu me donnes l'équilibre / Tu me couches / Par rapport au fait d'avoir vécu / Avant et après / Sous mes paupières de caoutchouc.“ Breton, André: *Œuvres complètes III*, cit. vyd., s. 416.

odkrývá Bretonovo hluboké zaujetí uměním a magií přírodních národů a vytváří souvislosti s evropskou kulturou.

Breton však na sklonku života vyjádřil v novém vydání *Le surréalisme et la peinture* (1965) politování, že přes veškeré pokroky v oblasti etnologie a antropologie, se mu nikdy nepodařilo poznat a pochopit do hloubky myšlení a umění přírodních národů.

Etnografie se bohužel nemohla přes všechnu naši netrpělivost vyvíjet tak mílovými kroky, aby zmenšila vzdálenost, která nás odděluje od pradávných Májů či dnešních australských aboridžinců, protože nám nadále zůstávají cizí jejich tužby, stejně jako jsme velmi nedokonale pochopili jejich zvyky. Vše, co jsme čerpali z jejich umění, koneckonců postrádalo skutečně živý vztah k jeho základům, takže to zanechává pocit vykořenění.<sup>686</sup>

Přes toto hořké konstatování surrealisté, a zvláště André Breton, rozšířili hranice poznání kultur přírodních národů. První exotická inspirace avantgardy byla především formální: kubistům šlo hlavně o zkoumání výtvarného řešení prostoru, tvarů a figurace, kdežto u surrealistů se exotismus či primitivismus podílel na formování jejich „doktríny“. Zajímal se o smysl, magii a mýty kultur spojených s exotickými artefakty, chtěli se sblížit s životními a duchovními hodnotami přírodních národů, protože se shodovaly s jejich uměleckým programem. Breton, Eluard, Ernst či Masson však upřednostňovali oceánské a americké umění před africkým, šli proti proudu etnologie, která rozvíjela zejména afrikanismus.

Přestože zeměpisné, historické a kulturní kontury *exotického světa* byly často nejasné, lze najít zcela konkrétní a přesné stopy, které exotická inspirace (ať už se jí říká exotismus, primitivismus či negrismus) zanechala v literárních a uměleckých dílech období francouzské avantgardy. Slovesné a výtvarné umění přírodních národů se stalo hlubokým zdrojem obrody a inspirace celé avantgardy počátku 20. století. Tato podoba exotismu překročila hranice Francie a rozvíjela se zejména v Čechách v období poetismu, kde si našla svůj zcela osobitý výraz.

---

<sup>686</sup> „Malheureusement, l'ethnographie ne pouvait aller à si grands pas qu'elle réduisit, au gré de notre impatience, la distance qui nous sépare de l'ancien Maya ou de l'actuel Aborigène australien, du fait de ce qui nous reste étranger dans leurs aspirations comme de notre très partielle intelligence de leurs mœurs. Ce que nous puisions dans leur art péchait malgré tout par un manque de contact organique à la base, laissait sur une impression de déracinement.“ Breton, André: *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard 1965, s. 333.

#### 4. Česká avantgarda: exotismus v období poetismu

*Nové umění přestává být uměním. Rodí se nové oblasti a POEZIE rozšiřuje své hranice, vystupuje z břehů a spájí se s mnohotvárným moderním životem glóbu.*

Karel Teige

Po první světové válce se v Čechách mění klima poezie. Atmosféra na umělecké scéně je poznamenána živou a bolestnou vzpomínkou na nelidskou krutost války. V mladá nastupující generaci roste víra „v novou hvězdu komunismu“, která by přinesla naději na lepší budoucnost pro celé lidstvo. Vůle držet krok s rychle se měnící skutečností se promítá také do umění, jehož avantgardní duch hledá nové výrazy. V tomto období se v celé Evropě rodí mnoho uměleckých a básnických programů, spolků a směrů, pro něž hranice mezi výtvarným uměním, literaturou, filmem, hudbou či divadlem neexistují.

Na podzim roku 1920 je v Praze založen umělecký svaz Devětsil. Nejprve se hlásí k tzv. proletářskému umění. V roce 1922 však dochází k proměně tvůrčího programu této skupiny. Vychází *Revoluční sborník Devětsil*, v němž Vítězslav Nezval (1900–1958) publikuje básnickou skladbu *Podivuhodný kouzelník* a Karel Teige (1900–1951) článek *Nové umění proletářské spolu se statí Umění dnes a zítra*. Sborník tak naznačuje nové tendence předznamenávající básnický a literární směr, který dostane název poetismus. V roce 1924 pak vychází v literárním měsíčníku *Host* (III, číslo 9–10) Teigova stat' *Poetismus* a básnická esej Vítězslava Nezvala *Papoušek na motocyklu – O řemesle básnickém*, které jsou považovány za manifesty poetismu. V Teigově stati jsou definovány hlavní principy, úsilí a ambice nového básnického hnutí:

Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. (...) Poetismus chce udělati ze života velkolepý zábavní podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop. (...) Harmonizuje životní kontrasty a protiklady. (...)

POETISMUS NENÍ LITERATURA. (...) Hra krásných slov, kombinace představ. Předivo obrazů a třeba *beze slov*. Je k ní třeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá

poezii aplikovati na racionelní poučky a infikovati je ideologií, spíše než filozofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky.

(...) Nová básnická řeč je heraldikou: *řečí znaků*. Pracuje se standardy. (...)

POETISMUS JE PŘEDEVŠÍM MODUS VIVENDI.<sup>687</sup>

Jaké místo může exotismus zaujmout v této poetice „umění žít a užívat“? Exotika se doposud v poezii vždy spojovala se štěstím a krásou a básníci promítali do exotických krajín obraz ráje představující vrchol štěstí, idylu nezátíženou žádným hříchem a zákazem. Exotika tak nabývala v literárních dílech estetické hodnoty. Poetisté však neodmítají vlastní dobu, vlastní společnost, nehledají únik od současnosti, naopak, chtějí ze života udělat „velkolepý zábavní podnik“, poezie se stává „modem vivendi“, je „strůjcem obecného lidského štěstí“, ne osvobozením od reality. „Krása nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění (...) / je vytvářeti analogické krásy a vyzpívati závratnými obrazy a netušenými rytmy básní všechny krásy světa,“<sup>688</sup> píše Karel Teige v *Umění dnes a zítra*. Poetismus chce navázat bezprostřední kontakt se životem obyčejných lidí, kteří nežijí klasickými druhy umění, nýbrž fotbalem, filmem, cirkusem, varieté.

Co vlastně může znamenat exotika, zastupující ztracenou idealizovanou minulost, blažené ráje duchovního a tělesného štěstí, pro novou poetiku, do které vtrhává lidová zábava, dětská říkadla, jarmareční píseň, humor a anekdota? V básnickém směru, jakým byl poetismus, který se zřekl „filozofické orientace“ a ideologie, těžko asi může sehrát významnou roli filozofický rozměr exotiky, mýtus urozeného divocha či utopická koncepce společnosti.

---

<sup>687</sup> *Magická zrcadla, Antologie poetismu*: usp. M. a V. Kubínovi, Praha, ČSKPP 1982, s. 35–36.

<sup>688</sup> Tamtéž, s. 40.

## a. Exotika v básních Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta a Jindřicha Štyrského

*Uvidíš zázrak na prahu země protinožců  
Světélkující roubení studny  
kulaté oko  
nový zrak*

Vítězslav Nezval

Poznání poezie francouzských prokletých básníků a francouzské avantgardy mělo zásadní vliv na zrod a ustavení poetiky Vítězslava Nezvala. Nechal se inspirovat jejich imaginací, novou asociativní metodou a novými básnickými formami. Víme, jakou roli sehrál exotismus v Baudelairově, Rimbaudově a Mallarméově díle. Zaujetí exotikou však znovu a silněji udeřilo na počátku 20. století mezi umělci francouzské avantgardy.

Umění přírodních národů černé Afriky a Oceánie představovalo jeden z hlavních inspiračních zdrojů moderního umění. Tak například u zrodu kubismu, jehož hlavním představitelem byl Pablo Picasso, stál vliv negerských plastik. Také v díle Guillaumea Apollinaira se nacházejí odkazy na umění přírodních národů a exotické motivy, zejména v jeho básních *Cestovatel*, *Emigrant z Landor Road* a nejvýrazněji v závěru *Pásma*, zakladatelské skladbě moderní lyriky: „Chceš domů pěšky jít a míříš stranou Auteuile // Spát mezi svými modlami z Oceánie a Guineje.“ Karel Teige se však nechtěl řadit k již „tradičnímu“ primitivismu kubistů, jak uvádí ve stati *Umění přítomnosti* (1922), ale k „dnešnímu zdravému primitivismu“. Ve studii *První dvacetiletí* Josef Vojvodík charakterizuje vztah české avantgardy k umění přírodních národů, dětství či projevům mentálně postižených lidí:

Připomeňme, že také v české avantgardě raných 20. let zaujímá diskurz primitivismu důležité místo jako báze nového umění. Ve stati *Umění přítomnosti* (1922) píše Karel Teige o „dnešním zdravém primitivismu“ jako protikladu k „tradicionalistickému kubismu a klasicismu“. Primitivismus byl propagován nejen pro znovuoživení spontánnosti, ale vyjadřoval také chápání mladé generace, její skepsi ze stavu, do kterého se dostaly modernistické směry, i poválečnou obrodu společnosti, která se bude muset vrátit – po „zániku západu“ v požáru světa první války – ke svým počátkům.<sup>689</sup>

<sup>689</sup> Vojvodík, Josef: *První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a „přísnou vědou“, entuziasmem a uměním extrému*. In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny*, Praha, Academia 2010, s. 63.



Roku 1924 Nezval vydává básnickou knihu *Pantomima*, která svou žánrovou rozmanitostí představuje do té doby zcela neznámou podobu básnické sbírky, mající kompozici mnohohrstevné a různorodé lyrické skladby, naprosto výjimečné dokonce v celém dalším vývoji české poezie. *Pantomima* obsahuje oddíly: Abeceda, Rodina harlekýnů, Papoušek na motocyklu, Depeše na kolečkách, Týden v barvách, Podivuhodný kouzelník, Exotická láska, Raketa – fotogenická báseň, Múza, Historie vojáka (libreto pantomimy), Jiří Svoboda: Nezvalově Pantomimě (partitura), Srdce hracích hodin, Koktejly, parte Adé, předznamenané „dandyovskou“ Nezvalovou fotografií; knihu uzavírá doslov Jindřicha Honzla: K Pantomimě.

Některá čísla souboru mají podobu obrazových básní či kaligramů, navíc je bohatě ilustrován Jindřichem Štyrským, který je také autorem obálky, stejně jako obrazy Marie Laurencinové, Teigovou obrazovou básní, fotografiemi klaunů bratrů Fratellini, negerskou plastikou a indickou miniaturou. Jednotlivé oddíly jsou uváděny mottý či doprovázeny citáty z Baudelaira, Rimbauda, Mallarméa, Tzary, Apollinaira, Cocteaua aj. Nedílnou součástí výtvarné podoby sbírky je její grafická úprava, v níž se podle tematiky jednotlivých oddílů mění typy písma, například v oddílu Exotická láska je použito písmo připomínající švabach.

*Pantomima* ve svém celku představuje básnický manifest poetismu, naplňující jeho základní tezi o poezii pro všech pět smyslů, stejně jako o syntéze všech druhů umění. Už první čtyřverší oddílu Abeceda ukazuje, jak Nezval básnický pracuje naprosto novým a dosud neznámým způsobem.

## A

nazváno buď prostou chatrčí

Ó palmy přeneste svůj rovník nad Vltavu!

Šnek má svůj prostý dům z něž růžky vystrčí

a člověk neví kam by složil hlavu<sup>690</sup>

Tento způsob rozvíjení básně se stává, byť na malé ploše čtyřverší, naplněním programových zásad, které Teige teoreticky postuloval ve své stati. Základní postupy poetismu jako zcela nové básnické metody Nezval objasňuje později na tomto čtyřverší v *Moderních básnických směrech* (1937).

---

<sup>690</sup> Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, 2. vydání, Praha, ČS 1964, s. 275.

Z velmi volného přirovnání tvaru písmene A se stříškou vzniká první verš. Asociací chatrče a divošských stanů přeskočí fantazie na rovník a přeje si přenést jeho klima do našich věčně deštivých krajin. Z rýmu chatrčí – vystrčí se zrodí představa šneka, vystrkujícího růžky z domu, který nosí s sebou. A za pomoci rýmu nad Vltavu – hlavu si vybaví obraznost ubohé lidi bez přístřeší.<sup>691</sup>

Mezi asociacemi se objevují palmy, které zde zastupují exotický motiv, a tak už první báseň sbírky předznamenává exotismus, který se stane významnou složkou poetismu, což už manifestačně dokládá od *Pantomimy* její oddíl Exotická láska. Exotika vstupuje do Nezvalova díla jako součást dědictví francouzských prokletých básníků, jejich tzv. poésies du départ, a rovněž francouzské předválečné umělecké a básnické avantgardy. Stává se jednou z programových tendencí poetismu, usilujícího o zachycení skutečnosti v celé její rozmanitosti. Pojetí exotismu v českém poetismu je ovšem zcela originální. V antologii *Magická zrcadla* Marie Kubínová ke genezi této součásti poetismu dodává:

Snaha obsáhnout svět v jeho maximální celistvosti, snaha o „všesvětovou přítomnost“, řečeno slovy Bedřicha Václavka, přičemž bylo nutno zachovat a zdůraznit plnou smyslovou konkrétnost jednotlivých detailů, vedla k oné známé oblibě *exotických* námětů a motivů, k romantice námořníků proplouvajících všemi přístavy světa, zobrazování tropických krajin s jejich barevnými obyvateli, barvitou flórou a divokou faunou, ať již šlo o zachycení skutečného zážitku, jako tomu bylo v případě Konstantina Biebla, nebo – častěji – o představu, sen, únik z každodennosti – proud asociací vyvolaný třeba pohledem na jádérka z pomeranče nebo na „žhavé ovoce lustrů“ (J. Seifert).<sup>692</sup>

Exotickou atmosféru svých básní a vztah k umění přírodních národů navozuje Nezval už začleněním negerské sošky a indické miniatury do *Pantomimy*. Také nad její knižní obálkou se vznáší exotický duch. Připravil ji jako koláž Jindřich Štyrský a použil přitom obrázky palem, plachetnice a moře, mapu jižní polokoule aj.

V básních *Pantomimy* Nezval nepředkládá exotické obrazy, dojmy, smyslové vjemy a zážitky, nesnaží se vsugerovat exotickou atmosféru, ale pracuje, dá se říci, s *exotickými prefabrikáty*. Exotika v Nezvalových básních funguje jako „znak“ nové básnické řeči, která je podle Teigova *Poetismu* „heraldikou: řečí znaků. Pracuje se

---

<sup>691</sup> Tamtéž, s. 275.

<sup>692</sup> *Magická zrcadla*, cit. vyd., s. 18.

standardy“.<sup>693</sup> Z celé škály exotických motivů se v poetistických básních vyskytují typické zástupky, klišé, povětšinou metonymická pojmenování, která slouží rychlému či zkratovému asociativnímu způsobu myšlení.

Poetisté vybírají ty nejobyčejnější a nejvšednější znaky, které zastupují celý cizokrajný svět exotiky, ať tropický, africký, americký atd., či dokonce z jižní Evropy. Vyplývá to z odporu avantgardy k ornamentu a dekorativnosti, a navíc z jejího úsilí vytvořit zcela nový časoprostor. Na základě toho by se dal vymezit frekvenční slovník exotismu, který není příliš bohatý. Nezval si totiž vytvořil a používá své prefabrikáty tam, kam zapadají asociativně, rytmicky či eufonicky. Slovník poetistů obsahuje místní pojmenování vztahující se k Africe, Sahaře, Indii, Austrálii, Texasu, dále postavy z těchto oblastí, jako třeba protinožce, exoty, mouřeníny, černochoy, míšence, či jména rostlin a ovoce, například kokos, fíky, oranže, palmy, zeměpisná pojmenování jako rovník, Jih atd., a dokonce literární odkazy k jiným dílům. Například v básni Mireio 1923 najdeme narážku na Baudelairovu „černou múzu“: „Neplačte neplačte Jeanne Duvalová.“<sup>694</sup>

Exotismus prostupuje celou Nezvalovou *Pantomimou*. Výrazně se prosazuje po Abecedě v druhém oddílu nazvaném Rodina harlekýnů, kde exotika vstupuje do Třebíče, Nezvalova studentského města, kam vtrhávají komedianti z Texasu. Exotika proniká do lidové předměstské zábavy a stává se její samozřejmou součástí, stejně jako českých jarmarečních trhů, kočujících divadel atd. Nezval v knize *Z mého života* vzpomíná: „Vždyť i já jsem miloval lidovou exotiku cirkusů a lunaparků.“<sup>695</sup> Exotika v básních Panoptikum, Kočující divadlo, Pierot cyklista atd. získává zcela novou podobu, nabývá lidového charakteru a stává se prostředkem, jak proměňovat všední skutečnost, aby se stala zázračnou, aby se stala básní, jak to poetismus vyžaduje.

Exotismus je také významnou složkou motivické kompozice Depeše na kolečkách, která je oslavou nového avantgardního umění. K postavám tohoto vaudevillu patří námořníci, černoši a exotové, kteří přímo odkazují na daleké exotické kraje. Děj se odehrává v neurčené kolonii, tedy v zemi, v níž se exotika pojí s veselostí a bujarostí. Navíc je hra prostoupena četnými vyzváními k odjezdu, které provolává Hlásná trouba: „Ať žije civilizace tam u vás v kolonii! Evropa umírá.“<sup>696</sup>

---

<sup>693</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>694</sup> *Magická zrcadla*, cit. vyd., s. 92.

<sup>695</sup> Nezval, Vítězslav: *Z mého života*, Praha, ČS 1965, s. 88.

<sup>696</sup> Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, reprint 1. vydání z roku 1924, Praha, Akropolis 2004, s. 38.

V básni Poetika z oddílu Papoušek na motocyklu se exotismus mění v provokaci, slouží k vyjádření Nezvalova revolučního postoje, jak to sugeruje verš „z měšťáckých lebek sádlo na šrouby“.<sup>697</sup> A slavné vyzvání k odjezdu zde nabývá podoby zcela konkrétního protispolečenského apelu a tvoří součást nové poetiky života, kterou tato báseň proklamuje.

My jsme ta garda uličníků  
atleti básníci a kurvy v jednom šiku  
Až bude nejhůř doma za pecí  
do Austrálie rovnou utéci<sup>698</sup>

Také v básnické skladbě *Podivuhodný kouzelník* (1921) najdeme exotické motivy. V druhém zpěvu, nazvaném Rodokmen kouzelníkových předků, kde Nezval evokuje kouzelníkovu dětství, získává exotika opět novou podobu, je součástí jednoho z nejzázračnějších zážitků z dětství a je zdrojem metamorfóz skutečnosti, a tak stojí u zrodu nového básnického vidění:

Uvidíš zázrak na prahu země protinožců  
Světélkující roubení studny  
kulaté oko  
nový zrak

Tot' laterna magica podzemí  
jež na dně studny dívá se čočkou z rádia  
a prosvětluje si zem  
Hle cihlová řeka s korábem jak mramor  
sněhobílým  
Labuti podzemí  
zachycuješ se kotvou  
o křehký talíř měsíce  
tam dole  
na nebi protinožců<sup>699</sup>

---

<sup>697</sup> *Magická zrcadla*, cit. vyd., s. 37.

<sup>698</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>699</sup> Nezval, Vítězslav: *Básně noci*, Praha, Odeon 1966, s. 27.

Nezvalův exotismus se nejvýrazněji projevuje v sedmém oddílu *Pantomimy*, nazvaném Exotická láska. Obsahuje tři básně: Na cestu, Exotická láska a Zátíší v peřinách, tištěné písmem připomínajícím švabach a komponované jako kramářské písně. V exotickém rámci básně Exotická láska, věnované Seifertovi, se snoubí české lidové prostředí, zastupované naivitou kramářské písně, a pojetí revolučnosti Nezvalovy generace. V samotném titulu ovšem můžeme slyšet ozvěnu Baudelairova Exotického parfému a tuto báseň lze považovat za výrazný projev poetistického exotismu.

Exotická láska má podobu dvojzpěvu, ve kterém se střídají monology dvou milenců, z nichž každý vypráví o lásce k tomu druhému. Báseň je výrazně stylizována k veřejnému přednesu, což odpovídá jejímu rázu a tvárným prostředkům kramářských písní. Tyto písně byly povětšinou určeny k produkci a prodeji na trzích či při církevních slavnostech. Jejich oblíbeným námětem byla vedle zločinů, zázraků, pověr či přírodních katastrof milostná a sentimentální tematika. Pro jejich tvar a jazyk byla charakteristická záměrná neumělost, vychylování z rytmu, rýmová neobratnost, kostrbaté větné konstrukce atd.

Daleko na jih v mouřenínském kraji  
tropické oázy rozkvétají  
tropická růže jež tam vykvetla  
ta černá růže to je milá má

O palmu lehce podepřena zpívá  
píseň tak prastarou  
sledujíc koráby pouště když se stmívá  
jak plují Saharou

A zvolna češe dlouhé zlaté vlasy  
největší tygřici  
a vzpomíná a stále vzpomíná si  
hovoříc k měsíci<sup>700</sup>

Nezval v básni rozehrává *řeč znaku* různých exotických oblastí. V jaké zemi se vlastně báseň odehrává? Nezvalova fantazie nás přenáší do mouřenínského kraje na Sahaře, kde ovšem vládne tropické klima a kde žijí indiští tygři a létají australští ptáci

---

<sup>700</sup> *Magická zrcadla*, cit. vyd., s. 85.

lýrovci. Jde o *dálnou zemi* poezie bez hranic a její exotičnost není spojena s konkrétním geografickým místem, je vytvářena hrou fantazie, znaky, které se spojují na základě asociací. V Papoušku na motocyklu – O řemesle básnickém Nezval asociaci definuje jako „alchymistiku rychlejší nežli rádio“<sup>701</sup>. V poetistických básních rým ztrácí svůj ozdobný charakter, stává se jedním z hlavních stavebních činitelů, stírajícím veškeré hranice, a vybírá exotické znaky na základě jejich eufonie, ne na základě jejich zeměpisné příslušnosti či sémantiky. Rým má podle Nezvala „sblížovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova“<sup>702</sup>.

Například v předposlední strofě Exotické lásky rým kolibříky – fíky sblížuje dvě věci z různých oblastí, amerického ptáčka a středozevní ovoce. Báseň představuje „umělý svébytný celek, jenž je syntézou vrcholné činnosti lidské senzibility“<sup>703</sup>.

V milenině monologu se objevuje obvyklé literární klišé spojené s exotickou literaturou, které se traduje od romantismu a od románu *Manželství Lotiho*. Žena z exotických končin čeká na svého bílého milence, který odcestoval a teď žije kdesi daleko a snad se k ní jednou vrátí. Hrdinka se navíc jmenuje Virginie, což je narážka na postavu z prvního exotického románu z 18. století Bernardina de Saint-Pierre *Pavel a Virginie*.

Můj milý v dálné cizí zemi žije  
a já jsem jeho krásná Virginie  
Na řadrech sedají mně lýrovci  
a on je básníkem té chladné končiny

Miluje měnící se plaché kolibříky  
z barevných obrázků  
je revolucionář a má rád sladké fíky  
a myslí na lásku

A jeho exotické básně rozechvějí  
ponejvíc chudřasy  
Ti mají také rádi poezii  
mé žhavé oázy<sup>704</sup>

---

<sup>701</sup> Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, cit. vyd., s. 273.

<sup>702</sup> *Magická zrcadla*, cit. vyd., s. 39.

<sup>703</sup> Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, cit. vyd., s. 276.

<sup>704</sup> *Magická zrcadla*, s. 85.

Prosazuje se zde charakteristická podoba tehdejšího Nezvalova básnického postoje, v němž básník spojuje své revoluční přesvědčení s poezií, láskou a exotikou. Přitom tento revoluční postoj nabývá podoby lidové zábavy, která je určena chudšasům, a je prostoupený přesvědčením, že právě tento typ poezie a revoluční aktivity dokáže změnit společenský řád v jejich prospěch. V tomto spojení revolučnosti a exotismu nabývá exotismus vlastně až utopického charakteru.

Exotika tedy představuje jednu ze složek revolučního programu poetismu, který se staví proti buržoazní společnosti: „Poetismus ovšem, podobně jako jeden z jeho předchůdců ve světě, dadaismus, ale i celá řada dalších avantgardních směrů, chtěl právě provokovat a urážet pohodlnou měšťáckou tupost.“<sup>705</sup>

Poetismus přikládá exotice jasně vymezenou funkci, chce uvádět do pohybu čtenářovu fantazii, má být návodem, jak vnímat skutečnost a proměňovat ji. Exotismus se u Nezvala pojí s dětstvím a dětským viděním světa, jež je zdrojem *probuzené přirozenosti a nového zraku*. Nezval o tom v dopise Mahenovi z roku 1922 píše: „Snaha po exotismu nemá být pranic jiného, nežli snaha rozbít úzkoprsost vlastní lidem našeho národa.“<sup>706</sup> Na malé ploše to vše najdeme soustředěno v básni Na cestu:

Ujedu lidem do Afriky  
Můj dřevěný koník mne zaveze  
Budou tam oranže budou tam fíky  
a smutno mi nikdy nebude

Koník si zařehtá nebudem plakat  
až se nám jednou zasteskne  
duhová motýli budou nás lákat  
a pohádky pohádky blankytné<sup>707</sup>

Báseň je stylizována jako monolog dítěte a všechny její prvky sugerují svět dětské představivosti a fantazie. Střetávají se zde dětský svět, zastoupený dřevěným koníkem, typickou dětskou hrou, a exotické dálky, zastoupené Afrikou, fíky a pomeranči. Zároveň jsou tyto verše laděné vzpurně a vidina dálek se spojuje s duhovými motýly a blankytnými pohádkami, s vidinou země divů. Takto je zde dětství spojené s exotikou

---

<sup>705</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>706</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>707</sup> Tamtéž, s. 84.

a zároveň s Nezvalovou touhou odkrýt veškerou smyslovou bohatost skutečnosti v jejích nesčíslných metamorfózách. Krajina duhových motýlů nám může připomenout verše z předzpěvu *Podivuhodného kouzelníka*: „O nové kultuře sníš a já nově ti v proměnách zpívám... Má píseň je duhou s ní kráčeji.“<sup>708</sup>

Dokladem, jak Nezval *směšuje* exotiku s českým tradičním prostředím, je báseň *Zátíší v peřinách*. Její hrdinka Margueritka v atmosféře české vesnice prožívá ve snu milostnou noc s míšencem z Jávy a peřiny, v nichž spí, se mění v ovce pasoucí se v krajině poblíž Araratu. Nezval v prostoru své básně opět sbližuje „vzdálené pustiny, časy, plemena“, a tak se v Margueritčiny peřinách setkávají šakali, krokodýli, Javánec a vesnický kohout budící v závěru hrdinku ze snu. Toto *sbližování* by se dalo charakterizovat posledními verši závěrečného oddílu *Pantomimy*, nazvaného *Koktejly*: „Dík své obraznosti mohu se oddati beztréstně této bláznivé poetičnosti jež je vrozená míšencům.“<sup>709</sup>

Exotika poetismu nepředstavuje vzdálenou, nedosažitelnou baudelairovskou rajskou zemi. Nezval svůj exotismus vnáší přímo do českého prostředí, a tak se exotika stává rovnocennou součástí všední a lidové skutečnosti, což dokládá už Jindřich Honzl v doslovu k *Pantomimě*: „Všecky básníkovy ráje jsou nakonec paradis artificiels. Ačkoliv jsou takto jeho díla v jistém smyslu exotická, nejsou cizí.“<sup>710</sup>

Pro Nezvalův exotismus je podstatné jeho prolnutí s revolučností, což mu dává výrazně utopický ráz, mající u něho trvalé a zcela konkrétní určení<sup>711</sup>. Dokládá to například závěrečná píseň Nezvalovy lyrické komedie *Milenci z kiosku* z roku 1930. Pro název této písně Nezval později použil titul Baudelairovy básně *Vyzvání na cestu*.

BENJAMIN

Znáš zemi blízko pólu

znáš divukrásnou zem?

Ach do té země spolu

a navždy ujedem

(...)

Ach tam bys byla šťastná

je to zem svobody

---

<sup>708</sup> Nezval, Vítězslav: *Básně noci*, cit. vyd., s. 19.

<sup>709</sup> Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, cit. vyd., s. 135.

<sup>710</sup> Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, cit. vyd., s. 139.

<sup>711</sup> Podílí se na něm vedle Nezvalova politického postoje nepochybně také česká básnická tradice, zejména Nezvaletolik milovaný Otokar Březina a jeho vize lidské pospolitosti (viz sbírka *Ruce*).



Tropický ořech praská  
Noc Pižmo Stožáry  
Ta šťastná zem je láska  
oáza Sahary  
(...)

HELENA

Dost slov a rajských tónů  
pojd' navštívit ten kraj

HELENA, BENJAMIN A AMPLION

jen v zemi milionů  
je radost krása ráj!<sup>712</sup>

I když zde najdeme opět typické znaky exotismu, jako tropický ořech, pižmo, oázu, Saharu, i variantu Baudelairova refrénu „Tam má rád a krása chrám / mír a rozkoš vládne tam“, tyto Nezvalovy verše evokují naopak zcela určitou zemi, o níž se říká v jiných slokách básně, že to „není Amerika“, že „v té zemi není pánů“ ani „vzlykajících černochů“, ale naopak „tam najde člověk práci / tam nemá dělník hlad“ atd. Touto exotickou zemí, do níž hrdina hry Benjamin zve Helenu, je bývalý SSSR (viz už také Intermezzo v šestém zpěvu Podivuhodného kouzelníka). Nezval tedy vskutku neváhal Baudelairův exotismus proměnit až v politickou vizi a apel mající zřetelně iluzivní či utopický charakter, jak prokázal následující historický vývoj.

Zaujetí pro exotiku se projevovalo nejen v Nezvalových sbírkách z dvacátých let, ale exotismus je také výraznou složkou veršů Jaroslava Seiferta (1901–1986), který v roce 1925 vydal básnickou knihu *Na vlnách T. S. F.* Tato sbírka, představující v menším rozsahu paralelu k *Pantomimě*, je výlučná svou spontánností, vtipnými pointami, anekdotami, apollinairovskými kaligramy a grafickou úpravou. Jak uvádí Veronika Veberová ve studii *Exotismus*, básnický cestopis: „Název sbírky *Na vlnách T. S. F.* (...) naznačuje způsob a snadnost jakéhokoliv přesunu a přenosu. Nic již nebrání, aby se básnický subjekt ocital ve velmi krátkých intervalech na mnoha různých místech.“<sup>713</sup>

<sup>712</sup> Nezval, Vítězslav: *Milenci z kiosku*, Dílo XVII, Praha, ČS 1959, s. 229–230.

<sup>713</sup> Veberová, Veronika: *Exotismus*, básnický cestopis, in Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*, Praha, FFUK 2011, s. 139.

Po úvodních básních Guillaume Apollinaire a *Žhavé ovoce* je sbírka rozčleněna do dvou oddílů: Svatební cesta a Zmrzlé ananasy a jiné anekdoty. Motivický arzenál sbírky tvoří atributy moderní civilizace, cirkusová kultura, krása nejprostších věcí, čirá radost ze života a oslava zázraků poezie. Prolínání motivů je velmi nápadité a originální, vyvolává překvapení a podněcuje čtenářovu fantazii. Už z titulů Seifertových básní je patrné, že do jeho veršů jednoznačně vstupuje romantika dálek a okouzlení exotikou: *Žhavé ovoce*, *Odjezd lodí*, *Marseille*, *Přístav*, *Hôtel „Côte d’Azur“*, *Má Itálie* aj. V jeho verších se exotismus projevuje podobně jako u Nezvala. Najdeme v nich tutéž *heraldiku*, používání exotických znaků, jako například v básni *Žhavé ovoce*:

Obeplouvali jsme Afriku  
(...)  
Černošské lyry  
a vůně horkého vzduchu  
žhavé ovoce lustrů dozrává u nás až k půlnoci<sup>714</sup>

V Seifertově sbírce se objevují podobná místní pojmenování, jména exotických rostlin a ovoce, také exotičtí aktéři jeho básní jsou obdobní, jako například v básni *Večer v kavárně*: „Pod umělou palmou usmívá se černoch / s růžovou maskou světla na své tváři.“<sup>715</sup> Seifert s oblibou používá cizí slova, a to především z angličtiny, stávající se jazykem moderních metropolí, zábav, techniky, a vůbec současné civilizace. Mezi tituly najdeme *New York*, *Lawn-tennis* a v básních pak exotická slova *Yellowstonský park*, *wagon restaurant*, *jazzband* atd., vtiskující veršům atmosféru exotických dálek. Exotické znaky jsou rovněž důležitými složkami jeho básnických hříček, které tvoří proud volných asociací jako například v obrazové básni *Počítadlo*: „Tvůj prs / je jako jablko z Austrálie / Tvé prsy / jsou jako 2 jablka z Austrálie – / jak mám rád toto počítadlo lásky!“<sup>716</sup>

Originalita Seifertova exotismu spočívá v tom, že některé exotické znaky a motivy spojuje nejen s věcmi, s nimiž mají málo společného, ale spojuje je dokonce s jejich protiklady. Tak v básníkově imaginaci vnikají do exotického žáru a tropického vedra extrémní protiklady, tedy zima a mráz. V básni *Slova na magnetu* jsme svědky spojení dvou opačných světů: „Až k rovníku spí bílý medvěd na plujícím ledovci / pták

<sup>714</sup> Seifert, Jaroslav: *Na vlnách T. S. F.*, Praha, ČS 1992, s. 8.

<sup>715</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>716</sup> Tamtéž, s. 45.

z tropů na polárním kruhu zmírá / (...) V exotickém akváriu zmrzla voda až do dna.<sup>717</sup>  
Nebo v básni Horečka:

Na kokosovém koberci si stíny hrají  
změřte teplotu Afriky  
d'áblové v pekle zimnicí umírají  
*ledovce mají horečku*<sup>718</sup>

Výrazný rys Seifertova exotismu tvoří romantika lodí, námořníků, rybářů, přístavů, moře a odjezdu, která prostupuje básněmi *Odjezd lodi*, *Marseille*, *Moře*, *Hôtel „Côte d'Azur“* aj. Vstupuje tak do něho (v jeho době exotická) cesta do Francie, inspirující řadu jeho básní, v nichž se s francouzskou realitou spojují typické znaky exotiky, jak to najdeme například v asociativní básni *Přístav*: „KORMIDELNÍK procházeti se večer v Marseilli / na botách ještě bláto Singapuru // LOŤ v rahnoví stožáru mezi lucernami / papoušek s opicí mysli že jsou doma.“<sup>719</sup> Romantika dálek je však u Seiferta neodlučitelně spjata s jistou melancholií, steskem a smutkem, jež vyvolává hořkost loučení, strach z nenávratna. Tuto podobu exotismu najdeme v básni *Odjezd lodi*: „Jíte rád mandle? Tyto chvíle / jsou hořkou mandlí loučení // Sbohem ty lodi krásná lodi / vlny jak strmé stráně jsou.“<sup>720</sup>

Melancholický tón zaznívá už v úvodní básni Guillaume Apollinaire a tvoří protiklad k její hravosti a rozpustilosti:

tma zavírá přede mnou Průvodce po Paříži  
eolovou harfou je Eiffelka                      slyš vítr událostí a krásy  
nadouvá plachty umění                      Ó mrtvý kormidelníku<sup>721</sup>

Seifertův exotismus je tak nakonec lehce zastřen stínem smutku a stesku. Toto zabarvení předznamenává příští Seifertovu sbírku *Slavík zpívá špatně* z roku 1927, která už je loučením s revolučním nadšením a poetistickým dobýváním krás světa, tedy i s exotismem.

---

<sup>717</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>718</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>719</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>720</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>721</sup> Tamtéž, s. 7.

Jistou kuriozitou v souvislosti s poetismem je báseň malíře Jindřicha Štyrského (1899–1942), Nezvalova a Seifertova souputníka, nazvaná Nejsou tu třešně ptáci a sítě a vydaná ve sbírce *Poesie* (1946):

Země

Pás

Oblina

Bez ročních dob

Bez dešťů

Věčně neznavená

Podivné skupenství orchidejí

Svírají bolestně prsy

A jejich tlamy zraňují

Zelené trubice se vějířovitě rozvětvují

A žerou světlo

Za těchto zvrácených podmínek bují kořeny

Ve světle

Zatímco v korunách oliv je uzavřena noc

Ale den se s ní spojuje<sup>722</sup>

Jana Šmejkalová v doslovu poznamenává, že za touto básní si můžeme „představit Štyrského neúspěšný pokus z 5. října 1922, kdy se chtěl dostat na Tahiti“<sup>723</sup>. Proč se Štyrský chtěl vypravit do Polynésie, ale nakonec se vrátil domů, objasňuje jeho dopis příteli Karlu Michlovi z Dubrovníku 16. října 1922:

Vydal jsem se v létě do světa, byl jsem totiž už na jaře zde a na Korčule, ale v létě chtěl jsem jet hodně daleko. Měl jsem vízum angl. osad a franc. Chtěl jsem vidět prostě Polynésii (a co bych taky byl uviděl), ostatně já ji uvidím, ale přišlo do toho zdraví. Prostě téměř bez peněz projel jsem celou Itálii, Benátky, Bolognu, Florencii, Řím, Neapol, dostal jsem se až do Palerma, ale tam jsem zůstal sedět: plíce, námaha. Pracoval jsem v dokách, abych vydělal prachy na převoz do Alexandrie, tam to přišlo, doktor. A abych se udržel při životě, musel jsem

---

<sup>722</sup> Štyrský, Jindřich: *Poesie*, Praha, Argo 2003, s. 9.

<sup>723</sup> Tamtéž, s. 60.

přes Bari do Ragusy, kde teď sedím a léčím se, a to prostě proto, že je zde lacino. Chci tady zůstat asi půl roku a fyzicky zesílit, abych mohl snést takovou cestu, mám tady ještě tři neděle peníze, co bude pak, nevím, protože než bych se vrátil do Prahy, to raději chcípnu někde na balvanu u moře. Praha mi je hnusná...<sup>724</sup>

Ze Štyrského dopisu vyplývá, co ho vedlo k pokusu odjet do Polynésie a zřejmě napsat verše: „Země (... ) // Bez ročních dob / Bez dešťů / Věčně neznavená...“, za nimiž se asi skrývá jeho představa Tahiti.

Tato báseň zajímavým způsobem dokládá, jak byl mýtus Tahiti ve dvacátých letech působivý. Podnítl nejen odjezd českých kolonistů na Tahiti, ale také byl zřejmě důvodem, proč se Tahiti, byť v této podobě, objevilo v tvorbě tak velkého malíře, jakým byl Jindřich Štyrský. Jeho pokus o rimbaudovský útěk jako by předznamenal to, co později jinak uskutečnil jeho básnický soupeř z Devětsilu.

## **b. Konstantin Biebl a konkretizace exotiky**

*Já všude se cítím doma pod střechou  
vrhám se dolů ze skály jak velká  
je láska sbohem  
miluji změnu pluji všemi moři*

Konstantin Biebl

Exotismus se stal osudným jak životně, tak literárně básníku Konstantinu Bieblovi (1898–1951). S exotikou se setkal už v dětství – jeho otec vlastnil sbírku zámořských ptáků a palem, dokonce i živou opici z Jávy. Biebl ve svém rozhlasovém projevu z roku 1941 vzpomínal: „Přirozeně že i otcovy exotické touhy, jimiž jsem nasákl, vlekly se a jdou stále ještě mým dílem a jsou nejstarší příčinou mých zámořských cest do Afriky a Holandské Indie.“<sup>725</sup> Za první světové války se dostal na balkánskou frontu, a tak poznal prostředí Černé Hory. Z jeho vyprávění těchto válečných a do jisté míry exotických zážitků vznikla později rukopisná povídka Ida Jiřího Wolkera. V roce 1922 s ním Biebl strávil měsíc v Dalmácii. Na svatební cestu se roku 1931 vydal do dnešního Alžírsko a Tunisu. V Bieblově poetistické tvorbě se objevuje zaujetí exotikou, jak to dokládají jeho verše ze sbírky *Zlatými řetězy* (1926):

<sup>724</sup> Jde o dosud nevydaný dopis, jejíž kopii nám paní Šmejkalová laskavě poslala.

<sup>725</sup> Biebl, Konstantin: *Na druhé straně světa jsou Čechy*, Praha, KPP 1968, s. 20.

Zlatými řetězy k lampě přikován  
můj stín, jak černoch v smutku,  
dnes básník svoje srdce dá třeba za banán,  
za žlutý banán. Tropicou loutku.<sup>726</sup>

Exotika je pro Biebla natolik přitažlivá, že mu nestačí využívat ji básnický jako jeho souputníci, ale na sklonku roku 1926 se vydá na Cejlon, Sumatru a Jávou (dnešní Srí Lanka a Indonésie). Zdeněk Kalista o tom řekl: „Kost'a se posléze rozjíždí na cestu, jaké se nikdo z nás, kteří jsme kdysi podlehli kouzlu exotických krajín, neodvážil: až na Jávou...“<sup>727</sup>

Poznat tyto ostrovy bylo už Bieblovy chlapeckým snem, jak o tom píše ve své *Cestě na Jávou*: „Jak já jsem miloval Cejlon! A jak já jsem miloval Celebes, Sumatru, Borneo a všechny ty ostrovy dole. Byla to velká a barbarská láska. Maminka koupila jeden banán a dítě snědlo celou Jávou.“<sup>728</sup> Čtvrtroční pobyt na ostrovech jihovýchodní Asie, kde oslavil Vánoce a Nový rok, měl na Biebla tak dalekosáhlý vliv, že se stal jednou provždy inspirativním zdrojem, který prostupuje, někdy více, jindy méně, jeho básnickou a prozaickou tvorbou.

Brzy po Bieblově návratu ze zámoří začaly vycházet v *Lidových novinách* jeho fejetony *Odjezd* a *Ve vlaku* (6. března 1927) pod titulem *Cesta na Jávou*. Po několika pokračováních však Biebl přestal fejetony publikovat, protože nebyl spokojen s jejich uměleckou úrovní. Soubor fejetonů *Cesta na Jávou* vyšel částečně v *Díle Konstantina Biebla V* (1954) a samostatně po Bieblově smrti v rekonstruované podobě až v roce 1958. Je rozdělen do tří oddílů – Předehra, *Cesta na Jávou* a *Dohra*. Exotické zážitky z Jávou, konkrétně plavbu ze Singapuru na západojávské pobřeží, najdeme také v krátké lyrické próze *Plancius* (1931).

V *Cestě na Jávou* Biebl chronologicky líčí průběh cesty, postupné objevování a poznávání indonéských ostrovů. Bieblovo vyprávění však nemá dokumentární ráz, jako například Havlasovy cestopisy. Básník evokuje ve fejetonech především své pocity z této exotické oblasti, jak to můžeme najít v pasáži *O tropických nocích*:

Ale kdykoliv začnu mluvit o Jávě, musím začít o tropických nocích; je to nutnost krajně subjektivní (...) k Cejlonu, Sumatře i k Batávii jsme dorazili vždy za tmy, takže tajemství těchto

<sup>726</sup> Biebl, Konstantin: *Zlatými řetězy*, Versus, Praha 2003, s. 9.

<sup>727</sup> Biebl, Konstantin: *Cesta na Jávou*, Praha, Labyrint 2001, s. 137.

<sup>728</sup> Tamtéž, s. 8.

zemí, zahalených tmou nevědomosti, zůstávalo ještě chvíli ve tmě. Ovšem ve tmě jiné, sladší, bližší, vzrušující, plné horečného pátrání zjitřených smyslů, pro které i to, čeho bylo tak málo, bylo příliš mnoho, alespoň mé lásce k těmto dálkám, které dvacet let byly dálkami (...). S takovými asi pocity jsem se vypořádával na molo v Kolombu. A co konkrétního? ptáte se. Víím, že jsem prošel evropskou čtvrtí jako ve snu a potom jsem zahrnul do jedné domorodé uličky, už zcela vysílen, a šel jsem dlouho (...). Hled'te, jak se mstí snění, když se uskutečňuje. Ležím tu u zdi jako derviš v cárech rozumu a v křečích fantazie, zezadu ve tmě napaden dýkou Cejlonu.<sup>729</sup>

*Cesta na Jávě* je prokládána anekdotami a humornými příhodami, kterým nechybí jemná sebeironie, jako třeba v První noci na Jávě, kde Biebl vypráví, jak se celý večer snažil vypudit ze svého domu hmyz a havěť:

Musíte si uvědomit, že jste hosty samotné přírody. Musíte se napříště chovat slušně a skromně vůči vši havěti, s níž bude vám stále žít pod jednou střechou a sdílet společný stůl, někdy i lože. Nesmíte si to především rozházet s ještěrkou toké, která přináší štěstí.<sup>730</sup>

Bieblovu prózu, která v sobě nezapře poetistického ducha, neustále doprovází lehký a zábavný tón, jak to najdeme v *Létacích rybách*: „Nelétají, plachtí. Jsou to letadla bez motorů; francouzští akrobaté, létací d'áblové z cirkusu Kludský.“<sup>731</sup> Indický oceán a Jáva udělaly na Biebla nezapomenutelný dojem. Tato zkušenost by však neměla takovou váhu, kdyby u jejího zrodu nestál sen a kdyby se nepromítla i do básnické tvorby. Poslední oddíl *Cesty na Jávě*, nazvaný Dohra, s podtitulem Kde bychom teď chtěli být, začíná citátem: „Kdybys věděla, co v tvých vlasech všechno vidím, co všechno cítím, co všechno slyším. Má duše putuje při vůních, jako putují duše jiných při hudbě – říká básník *Květů zla*.“<sup>732</sup> Biebl tyto věty z Baudelairovy malé básně v próze Vlasy doplňuje citátem ze *Záměrů*: „Proč bych konal daleké cesty, když má duše cestuje tak snadno, tak rychle a lehce?“<sup>733</sup> Biebl se s tím ztotožňuje a dodává:

Miluji skutečnost, ale také snění, a proto se rád pohybuji na rozhraní obou světů, kde skutečnost se přelévá v sen a naopak (...). Dnes večer chtěl bych být poblíž Sumatry. Říkám

---

<sup>729</sup> Tamtéž, s. 52–53.

<sup>730</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>731</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>732</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>733</sup> Tamtéž, s. 79.

výslovně poblíž, ne tedy přímo v jejích pralesích, neboť nemám rád orchestr zblízka. (...) Byla by to poloskutečnost a polosen, byla by to Sumatra, skutečná Sumatra (...) a přitom by zůstala Sumatrou vysněnou, tou zemí blouznivých žen s očima jako fosfor (...), zůstala by zemí všech možných dohadů, zemí sladké neurčitosti, zemí těch přivřených očí, za nimiž rodí se krajiny, nikdy a nikým nespátržené ani zde, ani kde na světě.<sup>734</sup>

Toto vidění skutečnosti v *Cestě na Javu* představuje paralelu k Bieblovým veršům sbírky *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927) a rozeznívá se také v básnické skladbě *Nový Ikaros* (1929). Sbírkou *S lodí, jež dováží čaj a kávu* obsahuje tři oddíly, z nichž první, nazvaný Začarovaná studánka, vznikl už v Čechách, a dokonce i některé jeho básně vyšly již v roce 1926 v bibliofilském tisku *Modré stíny*. Odráží se v nich Bieblova bolestná zkušenost z války, například v básni Cesta k lesu: „Jen v srdci ocelová střela / jako Venuše z Louvru / zůstane chladná / štíhlá a / celá.“<sup>735</sup> Naopak už názvy dalších dvou oddílů, tedy *S lodí, jež dováží čaj a kávu* a *Protinožci*, naznačují jejich exotickou tematiku. Bieblova exotika však nabývá zcela jiné podoby než v předchozích Nezvalových či Seifertových sbírkách, není *standardní*, ale vychází z konkrétní reality indonéského světa a zároveň je naprostým protikladem Evropy poznamenané první světovou válkou.

Biebl nepoužívá zaběhnuté exotické znaky a klišé jako jeho předchůdci. Slova jako *toké*, *rambutan*, *pigi mána*, *kapok* a další označují jeho konkrétní poznání reality Javy a dalších ostrovů. Bezprostřední zkušenost života v tropické zemi vstupuje zároveň do jeho veršů, například v básni *Toké*:

A opice skáčou přes kapok a rambutan,  
ještěrka blázní, má Viktorčin hlas,  
ví, co se děje, když opice skáčou přes kapok a rambutan,  
utíká po zdi za obraz:

Ten spadne!

A ještěrka dívá se na mě skelným okem,  
sílí a volá: to-ké!<sup>736</sup>

---

<sup>734</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>735</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>736</sup> Tamtéž, s. 112.



Námětem básně ovšem není jenom cizokrajný zvuk „toké“, který ještěrka vydává, ale *toké* také znamená ještěrku, což se dozvídáme teprve až z Bieblova fejletonu v *Cestě na Jávě*. Ze samotné básně to nejsme schopni vyvodit. Může nám to současně posloužit jako doklad, že Biebl ve svých verších vychází přímo ze skutečnosti:

Na Jávě v půl sedmé večer je temná noc; vystrčila hlavu za obrazem holandské královny a řekla svým jasným hlasem: To-ké! To-ké! Pojala mne hrůza. Ještěrka, která mluví! To-ké! To-ké! (...) Upřela na mne oči plné šílenství a slabikovala znovu: To-ké!<sup>737</sup>

Exotická slova Bieblových básní neslouží jako znaky, ale zastupují samotnou skutečnost, jsou to přímá pojmenování, a ne metonymické zástupky jako u Nezvala a Seiferta. Tuto přímou evokaci skutečnosti, která teprve dodatečně nabývá exotického charakteru, Biebl zachycuje například v básni *Na hoře Merbabu*: „Bože můj vždyť je to moje vysněná Jáva / šuměním vodopádu zalesněná země / Stačí utrhnout chléb / strom čerstvé mléko dává.“<sup>738</sup> Totéž najdeme v řadě dalších básní: *V Africe*, *Na oceánu*, *Javánky*, *Amín*.

Samozřejmost exotické skutečnosti ovšem Biebl zachycuje pomocí poetistických asociativních postupů: „V kapradí kde zvedá se krk houslí / umírá tygr královský / a že byl z rodu malovaných čínských bohů / krev po těle stékající / mu barvy ani slávy nepřidá.“<sup>739</sup>

Z Bieblova pojetí exotické zkušenosti vyplývá, že v jeho verších se Čechy stávají zemí protinožců a domov se nečekaně stává exotikou. Biebl toho využívá k humornému proměňování významu slov, když například v básni *Na oceánu* si povzdechne: „Tak najednou na širém moři zastesklo se mi / po slzách všech Marií po smíchu všech Božen a Otyl.“<sup>740</sup> Jinde je toto vidění skutečnosti z nového a překvapivého úhlu jemně zabarvené melancholií, jako v básni *Protinožci*:

Ta věčná únava ta hrůza pod palmami  
Jako by ani nebyly Vánoce  
Na stromech visí zelené listí  
a plno ovoce

---

<sup>737</sup> Tamtéž, s. 59–60.

<sup>738</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>739</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>740</sup> Tamtéž, s. 103.

(...)

Na domov myslím a proto se dívám do země  
kdyby zem byla průhledná  
všem ženám v Evropě bylo by viděti pod sukně

(...)

Ta sladká únava ta hrůza pod palmami  
Já chodím jako po stropě  
s hlavou dolů

(...)

Na druhé straně světa jsou Čechy  
krásná a exotická země<sup>741</sup>

Báseň je postavena na hře s významem slova protinožci. Biebl ho bere doslova, vychází z toho, že je skutečně dole, na opačné straně zeměkoule. Z této perspektivy se ovšem obyčejné české věci stávají zázrakem: „U nás je jaro léto podzim zima // U nás nosíme zimníky kravaty / a hole (...) // U nás rostou jahody // U nás je studená pitná voda.“<sup>742</sup> Do jaké míry Biebl „zabydluje“ či si „zdomácňuje“ exotiku, charakterizuje Veronika Veberová ve studii *Exotismus, básnický cestopis*:

Dálka a exotika jsou tak relativizovány výrazy, které připomínají domov a tvoří paralelu všemu exotickému, jak to vyznívá z oddílu Protinožci, kde se svět domova jeví být jen jakýmsi odrazem exotické krajiny a obráceně. Exkluzivnost exotického a jeho cizota jsou odráženy stálým zrcadlením domova, který lyrický subjekt neopouští (...). Neustálé vědomí domova nedovoluje zakusit pocit samoty, odcizení nebo úzkosti, exotika zde není něčím vně, naopak je postupně interiorizována do světa lyrického básníka tak, že se stává jakýmsi důvěryhodným prostorem, nikoliv nebezpečným pralesem.<sup>743</sup>

Vidění věcí z nečekaného úhlu, které bylo pro ostatní poetisty básnickým aktem, je pro Biebla hlubokým prožitkem skutečnosti. Josef Hora o tom v roce 1928 napsal:

Cítíme, že cesta na Jávě mu dala novou perspektivu, nové rytmy, zjistila mu nosnost jeho talentu. (...) Biebl okouzluje nás jako večer na březích vod. Vidíme všechny věci ne v nich, ale

---

<sup>741</sup> Tamtéž, s. 114–116.

<sup>742</sup> Tamtéž, s. 116–117.

<sup>743</sup> Veberová, Veronika: *Exotismus, básnický cestopis*, in Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*, cit. vyd., s. 139–140.

v zrcadlení vody, a cesta na Jávě posloužila básníkovi pro jeho lyriku jako takové zrcadlo. Podíval se do něho dychtivě, ale ušel tam vzdálený domov, své já, své zmatky, a že se k tomu přiznal, není slabost lyrika, nýbrž síla, jež se našla. (...) Má v této knize verše, kde všechno je atmosféra a světlo, hlas tak čistý jak sama přírodní kouzla, jež ho tak často zbavují tíhy světa.<sup>744</sup>

Exotikou indonéských ostrovů je prostoupena Bieblova polytematická skladba *Nový Ikaros* (1929), pro jejíž čtyři zpěvy je charakteristické asociativní řazení volně sepnutých tematických okruhů. Bieblova poema dovršuje spontánní přijetí Apollinairova *Pásma* v české poezii, počínající Wolkerovým Svatým kopečkem (1921) a pokračující dalšími básněmi-pásmy (Biebl, Kadlec, Nezval, Závada aj.). Svými exotickými motivy se Bieblova skladba výrazně liší, přičemž exotika není ani námětem, ani tématem skladby. Hlavním tématem je bilance životního putování spolu s válečnými zážitky a pomíjivosti lidského života, ale také básník a moderní poezie.

Biebl k ztvárnění postavy a údělu básníka využívá ikarovský mýtus, který Goethe v druhém dílu *Fausta* proměnil v postavě Euforiona v alegorii romantické poezie. Později se pak ikarovský motiv letu a pádu v Baudelairových básních *Vzlétání* nebo *Albatros* stal přímo symbolem básníka, jeho práce a osudu. V prvním zpěvu své skladby toto pojetí Biebl variuje: „Bože dej křídla básníkům / tak jako andělům semenům javorovým / všichni ptáci je mají / (...) ryby jež plachtí na Indickém oceánu.“<sup>745</sup> A v druhém zpěvu postavu básníka definuje: „Básník nový Ikaros lehce se vznáší v prostoru i v čase / (...) do Číny Indie na Jávě / (...) jeho krása moje láska / moje láska jenom vzduch a moře.“<sup>746</sup>

*Nový Ikaros* je volným proudem obrazů a motivů, v němž se mísí minulost a přítomnost, skutečnost a sen, zážitky z dětství a dospívání, z války a také z cesty na Jávě. Všechna tato témata a motivy, jež spolu ani časově, ani prostorově nesouvisejí, se spojují v jeden celek prostřednictvím postavy lyrického hrdiny v *životní vyznání*. Polytematičnost a simultaneita vzbuzují dojem věrných záznamů myšlenkových pochodů, přičemž ve skladbě se prolínají lyrické a epické prvky, tragičnost i anekdotičnost, časové prostupuje nadčasovým.

Skladba má místy melancholický až tragický tón a zabarvení, které vyvěrají z vědomí pomíjivosti života, zakotveného v Bieblově prožitku války. Válečné motivy se ve skladbě neustále opakují a rezonují jako leitmotiv. Najdeme je už v prvním zpěvu:

<sup>744</sup> Biebl, Konstantin: *Na druhé straně světa jsou Čechy*, cit. vyd., s. 103.

<sup>745</sup> Biebl, Konstantin: *Dílo II*, Praha, ČS 1952, s. 87.

<sup>746</sup> Tamtéž, s. 102–103.

Bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna  
kam všichni mrtví se dívají kupředu kupředu do tmy a prázdna  
Bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna  
tu náhle zakopneš (...)  
tak umírá v poli voják s očima do tmy a prázdna<sup>747</sup>

Nebo v druhém zpěvu: „Voják troubí / ale nikdo z mrtvých neposlouchá.“<sup>748</sup> Do protikladu k válečným motivům Biebl klade krajinu dětství a také exotické kraje daleko za oceánem, které nejsou ohroženy a poznamenány válečným běsněním. Na evropském kontinentu zuří krvavá válka – „v palmovém háji zpívají bosé Javánky“<sup>749</sup>. Od prvního zpěvu *Nového Ikara* se k exotice vážou motivy lásky, radosti a letu, které pro Biebla symbolizují poezii. Právě let je pro něho prostředkem, jak opustit zemi, na níž se básník setkává jen s válkou a smrtí, takže může zvolat „všemu je konec jenom ne lásky“<sup>750</sup>.

Bieblovo pojetí exotiky se v této poemě do jisté míry blíží podobě, jakou měla v básních Nezvalových a Seifertových. Stává se jednou z motivických složek skladby, v jejíchž širokodechých volných verších se všechny motivy spojují na základě asociací, které vznikají v podstatě na podobných principech, jak tomu bylo u ostatních poetistů. Mezi ostatními motivy dětství, války, lásky, smrti a poezie ovšem exotika u Biebla nehraje roli pouhé dekorace. Sám Biebl o tom v rozhlasovém projevu z roku 1941 řekl: „Kdyby se mě někdo zeptal, odkud pramení mé exotické touhy (...), mohu bez bázně a studu říci, že nejsou žádnou dekorací, kterou bych si byl zvolil z nedostatku invence.“<sup>751</sup>

Naopak exotika nabyla pro Biebla až jisté osudovosti: „Jako by mým osudem bylo jíti ve stopách kokosových ořechů / jako by moje hlava je to tak úžasné / jak je to zoufalé / byla žhavým ovocem tropů.“<sup>752</sup> Dokladem toho je, že v *Novém Ikarovi* evokuje nejen své bezprostřední exotické zkušenosti z Jáv, ale také své zážitky z dětství, když připomíná otcovu opici z Jáv:

---

<sup>747</sup> Tamtéž, s. 96–97.

<sup>748</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>749</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>750</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>751</sup> Biebl, Konstantin: *Na druhé straně světa jsou Čechy*, cit. vyd., s. 18–20.

<sup>752</sup> Biebl, Konstantin: *Dílo II*, cit. vyd., s. 89.

A moje mrtvá wauwau chce abych objímal všechny stromy  
a skákal přes ramanas blimbing ze stromu na strom pro nic za nic  
jenom tak škádlit papoušky trhat jim z ocasu peří  
a shazovat dolů kokosové ořechy<sup>753</sup>

A tuto naivitu dětských her spojených s exotikou staví Biebl do kontrastu s válečnou zkušeností. Spojení exotických zážitků z dětství s exotickými zážitky v dospělosti vytváří konkrétní podobu Bieblova exotismu, která se zcela liší od funkce, jakou exotika nabývala v básních Nezvalových a Seifertových. Bieblovy exotické motivy nejsou žádnými poetistickými znaky a standardy, ale zcela konkrétními životními reáliemi, proměňujícími se v Bieblových verších v básnické výjevy a obrazy, a tak nabývajícími nové funkce. Biebl je využívá k postižení a vytvoření působivého a úderného protikladu k evropské civilizaci zasažené první světovou válkou a toto jejich využití se podílí na jedinečné podobě Bieblova exotismu.

Nakolik byla exotika pro Biebla životním osudem narozdíl od jeho souputníků, dokládá také jeho celoživotní literární tvorba: exotické motivy se objevují nejen v následující Bieblově básnické sbírce *Nebe, peklo, ráj* (1930) či v pozdějším *Zrcadle noci* (1939), ale také v jeho poslední sbírce *Bez obav* (1951).

Ve dvacátých letech 20. století se exotismus stal v Čechách téměř literární senzací a spojil se s poválečným optimismem a pocitem otevřeného světa. Důkazem toho je bohatá cestopisná literatura spisovatelů, jakými byli například Jan Havlas a A. V. Novák. Přestože je exotismus dědictvím francouzské literatury, v básních českých poetistů nabyl specifické a ryze české podoby. Vztah mezi exotismem a českou avantgardou, zejména poetismem shrnuje Angelo Maria Rippelino v knize *Magická Praha*:

Exotické obrazy rozpalují všechny avantgardy let dvacátých. Největším žárem však plála skupina česká. Z Prahy, „od zelených rybníků Čech / jež zněly žabím chorálem“, prchali poetisté do zářivých krajů barevných pohlednic. Touha po mořích a širých prostorách, odjakživa přítomná v české kultuře a typický rys povahy homo bohemicus, se u členů Devětsilu mění v posedlost neznámem a dobrodružstvím, jak je vyčetli z románů Karla Maye a Fenimora

---

<sup>753</sup> Tamtéž, s. 108.

Coopera, ze sešitků buffalobillek nickcarterovek, z cest Rimbauda na Jávě a do Habeše. (...) Poetisté vesměs milovali cestování a považovali turistiku za druh poezie.<sup>754</sup>

V exotice našli poetisté možnost zachycení skutečnosti v celé její rozmanitosti stejně jako dynamický nástroj k proměně světa, životní euforii, svobodě, hravosti, dobrodružství a možnost rozvoje imaginace. Exotiku zbavili jejího ornamentálního, dekorativního charakteru, takže se stala prostým znakem nezátíženým hlubokou symbolikou.

Ale už před poetismem i mimo něj či později vychází v Čechách řada dalších různorodých děl s exotickými motivy, například civilistní básnická sbírka *Nové zpěvy* (1918) S. K. Neumanna. V její třetí části nazvané *Zpěvy ticha* se v básni *Touhy* objevuje vedle dalších cizokrajných motivů Tahiti: „Tahiti! Tahiti! Stůjte, dělníci! Přestal svět. / Bude nám vůbec ještě kdy možno někam se rozletět?“ Exotika je také přítomna v básnické sbírce *Vlajky, Barevná romance* (1925) či v eseji *Italský skicář* (1928) Zdeňka Kalisty. Josef Hora po své návštěvě Itálie vydává v roce 1925 sbírku básní *Itálie*. Motiv cesty se objevuje také v jiné podobě ve sbírce básní *Mezopotámie* (1930) Richarda Weinera, v níž smyšlená, utopická exotická krajina se stává prostředkem úniku. Těchto několik děl dokazuje, do jaké míry byla exotika inspirativním námětem pro českou literaturu dvacátých let.

### c. Vladimír Holan – od znaků exotismu k jeho symbolizaci

*Jak onen mořeplavec chtěl bych zkoumat cestu usmíření,  
leč koráb shořel mi i holubice, radost má.*

Vladimír Holan

Působivost a svůdnost poetismu, zejména jeho pojetí exotismu, dokládají počátky literární tvorby Vladimíra Holana (1905–1980), jehož dílo se však od sbírky *Triumf smrti* (1930) podílí na velkém obratu v české poezii, spojeném dále se jmény Františka Halase, Jana Zahradníčka a Viléma Závady. První sbírky těchto mladých básníků, vydané povětšinou v roce 1930, jsou naprosto protikladné optimistickému poetistickému programu. Jsou prostoupeny vědomím ohroženosti lidského bytí, pomíjivosti všeho, o čemž svědčí už názvy sbírek, v nichž se objevuje slovo „smrt“. Mezi prvními otištěnými

<sup>754</sup> Rippelino, Angelo Maria: *Magická Praha*, Praha, Odeon 1992, s. 346.

Holanovými verši však najdeme báseň, která vyšla v roce 1924 v opavském časopise *Oheň* pod titulem Vinárna:

Ve vinárně Tahiti jsme pili rum  
Tahiti  
Papoušek za rákosovou stěnou ukrytý  
Tahiti  
Tahiti  
Kdybyste neplakaly  
Lidé by se vás báli  
Skleničky často plakávají rumem

Míšenec jazz-bandista překvapuje Electric Girl<sup>755</sup>

Báseň zřetelně přejímá poetistické postupy a také zde najdeme typické exotické znaky příznačné pro poetismus: papoušek, míšenec, rum, anglická slova jazz-bandista, Electric Girl, a navíc pro nás překvapivé použití slova Tahiti. K tomu, jak se slovo Tahiti do Holanovy básně dostalo, jsme nenašli žádné vysvětlení. Je možné, že v té době se v Praze taková vinárna vyskytovala, čemuž nasvědčuje jeho časopisecká próza *Pražské kavárny* (Gentleman, 1925), v níž najdeme popis kavárny *Réunion*<sup>756</sup>. Slovo Tahiti ovšem může pocházet z Holanovy četby či souviset s tím, jak se Tahiti začalo objevovat v soudobých novinových článcích či v prózách Havlasy a Nováka.

Ve dvacátých letech Holan publikuje časopisecky další básně, v nichž se exotické motivy objevují stejně jako u poetistů, tj. jako znaky, jak ukazuje báseň *Oblaka* (Cesta, 1925) začínající veršem: „Eskymáci večerí na medvědích kožešinách.“<sup>757</sup> Holan vybírá ty nejobyčejnější a nejvšednější znaky, které zastupují celý cizokrajný svět exotiky, a uvádí je do nečekaných souvislostí, jako v básni *Kuřácké zátiší* (Cesta, 1926): „A glóblem papírovým vítr otáčí / Na popelníku chodí pěkný Číňan.“<sup>758</sup>

Podobně vstupuje exotika do Holanových časopiseckých próz, zapadá do jejich motivické stavby, zbavena svého ornamentálního, dekorativního charakteru se rovněž stává znakem. Najdeme to například v próze *Pobřeží* (M 20, 1925): „A potom, když stín ukazuje, že se blíží čtvrtá hodina, ulétá děťátku balónek Cejlon. Miláčku, neplač! Zda se

<sup>755</sup> Holan, Vladimír: *Bagately*, Sebrané spisy V. H., sv. X, Praha, Odeon 1988, s. 158.

<sup>756</sup> Tamtéž, s. 263.

<sup>757</sup> Tamtéž, s. 163.

<sup>758</sup> Tamtéž, s. 166.

nepodobá ten prchající čtverák Číňanu – letícímu nad žlutou zemí?<sup>759</sup> Exotickými znaky básník zachycuje svět v celé jeho rozmanitosti, dává volný průchod své imaginaci, a tím vtiskuje svým prózám hravost a odlehčený tón. Ve stejném čísle najdeme ještě prózu Na řece: „Fridrich Barbarossa vystupuje z vln a kivi je nábožensky zanícený pták.“<sup>760</sup> V próze Pražské kavárny básník připodobňuje kavárnu *Réunion* k ráji, návštěva obyčejného českého lokálu nabývá v poetistickém duchu dobrodružného charakteru:

Toaletní drobnůstky s sebou, pánové, neboť jsme nedaleko nebe! Libo-li, možno se podívat na mořská oka kulečníků v prvním poschodí. Ale zanechme turistiky! O patro výš! Vstoupíte do slabého sametu s barvotisky na stěnách. Dostatek štíhlého světla vyvolává představu ráje, večere v ráji.<sup>761</sup>

Po těchto časopiseckých prvotinách vstoupil Holan do české literatury sbírkou *Blouznivý vějíř* (1926), od níž se později zcela distancoval a nezařadil ji do svého díla, mimo jiné také proto, že se v ní projevoval vliv poetismu. V této sbírce nadále užívá, byť už střídměji, exotických znaků jako Nezval či Seifert. Najdeme to například ve verších básně Pavel z Tarsu: „Na modrém nebi kvetou fíkovníky / zbloudilí velbloudi se domů vrací.“<sup>762</sup> Holanův slovník obsahuje převážně místní pojmenování vztahující se k exotickým zemím (Kartágina, grónské planiny, Krym, Cařihrad), dále pak postavy z těchto oblastí (neznámý Arab, španělské ženy) či jména rostlin, ovoce a zvířat (čínské růže, pomeranč, meloun, japonské kachny).

Exotické znaky slouží asociativní básnické metodě, ale už z těchto několika příkladů je patrné, že narozdíl od poetistů Holanovy znaky nemají podobu zcela typických a zaběhnutých zástupek a klišé, jakými byly například Afrika či Amerika u Nezvala a Seiferta. Holan se od nich liší také tím, že využívá řady biblických postav, u nichž však zdůrazňuje jejich exotický zeměpisný původ, jak už napovídají tituly některých básní Josef z Arimatie či Pavel z Tarsu. Úvodní báseň sbírky, nazvaná *Zasněžený dům*, začíná exklamací: „Ó Panno Maria hraji s Vámi šach / A ve Vašich očích odpluji až do Jeruzaléma.“<sup>763</sup> K dalším duchovním cizokrajným motivům patří

---

<sup>759</sup> Tamtéž, s. 259.

<sup>760</sup> Tamtéž, s. 259.

<sup>761</sup> Tamtéž, s. 263.

<sup>762</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>763</sup> Tamtéž, s. 12.



Buddha v básni *Modré zátiší*. V *Blouznivém vějíři* poetistická hravost doznívá a s ní i pojetí exotismu.

Ve sbírce *Triumf smrti* (1930)<sup>764</sup>, kterou Holan několikrát podstatně přepracoval (1936, 1948), nabývají exotické motivy a znaky výrazně jiného charakteru. V šestém zpěvu skladby *Zmizelá katedrála* prvního vydání najdeme verše: „obklíčen posádkou, jež šeptá Smrt / a míří ručnicí / padám na sarkofágu / umrlčí kytici.“<sup>765</sup> V próze *Alkéstis*, věnované slečně Slávce Dostálové, je zřetelné, do jaké míry se optimistický náboj exotiky vytratil. Do popředí vystupuje zklamání a deziluze, které jsou ve třicátých letech charakteristické také pro francouzské básníky a spisovatele, jak to bude příznačné například pro Henriho Michauxa. Dálky již nepřinášejí žádnou útěchu:

Mysterium dálky není pouze to, že sedím *zde*, hledě na dálku a vidě dálku v dálce, ale to a především to, že v ní mohu vejít a nebudu nic tam, kde ona začíná znovu. Shledav marnost šílenství svých kroků nového Bellorofónu i myšlenek svých, těkajících jako ohně nomádů, uchýlil jsem se k magii (...) lstivě ponoukán, abych ochutnal trest, dříve než se proviním.<sup>766</sup>

Vnější skutečnost se zdá být rozporuplná a stejně tak složitá jako vnitřní svět, vše je prochnuto vratkostí: „A zapochyboval jsem o Vás, o Vaší kráse, o Tichém oceánu Vašich dlaní, kde Jste mne zkolébávala z ticha v ticho, o Vaší lásce.“<sup>767</sup> *Triumfem smrti* se Holan v podstatě definitivně odvrátil od svého poetistického období, což se výrazně projevuje také ve využití exotických motivů, které se ještě objeví ve sbírce malých básní v próze *Kolury* (1932). Najdeme je pouze ve Vylodění na Kytheru a Vyzvání k cestě, které navíc zřetelně přejímají v pozměněné podobě názvy a motivy z Baudelairových básní. Holan se tak výrazně vzdaluje od poetismu a manifestačně se vrací až k symbolismu, jak už dokládá poetika a sémantika *Triumfu smrti*, což pak zcela výrazněji vystoupí v jeho přepracovaných vydáních, zúžených na tři rozsáhlejší básně-poemy, viditelně už v prvním vydání ovlivněné poezií Otokara Březiny.

V *Kolurách* se zcela vytrácí hravost a lehkost a sporadicky objevující se exotické motivy mají temnější a enigmatičtější ráz než u Baudelaira. Touto sbírkou malých básní v próze začíná u Holana zcela nové období, pokračující básnickými sbírkami *Vanuti* (1932) a *Oblouk* (1934) a uzavírající se sbírkou *Kameni, přicházíš...* (1937). Poetiku

---

<sup>764</sup> Vycházíme z prvního vydání, v dalších exotické motivy básník zcela vymýtil.

<sup>765</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>766</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>767</sup> Tamtéž, s. 115.

tohoto období charakterizuje už na samém jeho počátku Holan v doprovodném dopisu tiskaři Vlastimilu Vokolkovi k prvnímu vydání *Kolur* úvodní větou: „Klásti symboly za věci.“<sup>768</sup> V samotných sbírkách se tato premisa prosazuje tak, že jejich poetika i sémantika se dá vcelku nazvat *neosymbolismem*.

Báseň v próze Vylodění na Kytheru je prodchnuta pochmurnou atmosférou, Holan její dění situuje do noční krajiny. Záhadná postava se na zapřenou uchyluje ke spánku v betonové novostavbě a jako vyvolené jí „klade na víčka svou Dlaň a dlaň Anděl s andělíčkem“. Kythera se tak v Holanově pojetí stává symbolickým prostorem představujícím ne baudelairovský „bídny“ ostrov, ale „bídne“ a zakázané provizorium, do něhož je však možné tajně se uchýlit. Symbolizuje prostor pro sen, v němž básník potajmu sídlí.

Ochráněnému takto na utichlém závodišti cementu a obrácenému vzhůru k dostatečným trhlínám, přibližujícím bezdeštné hvězdy (...), tobě, bez tváře služebnické, tedy zajisté velkolepému Chudřasu, znajícímu SVISLOU, již chválí šibenice všeobecná, tobě, se sny náležejícími některé tvé hlubší přilbě (...) – tobě klade na víčka svou Dlaň a dlaň Anděl s andělíčkem, jako když Pláče slza.<sup>769</sup>

Mytický ostrov lásky nabyt u Holana podoby novostavby, zatímco v Baudelairově Cestě na Kytheru zůstává ostrovem, ale přitom se tento symbol milostného ideálu proměňuje ve svůj extrémní protiklad: smrt.

Já na tvém ostrově se shledal, Venuše,  
jen se šibenicí s mým obrazem, žel bohu!<sup>770</sup>

V obou textech se objevuje šibenice, symbol smrti, ale Holan ji narozdíl od Baudelaira překonává transcendentálním východiskem. Smrt je u Holana také méně estetizována, jak ukazuje druhá báseň v próze Vyzvání k cestě, mající podobu rytmizované prózy, v níž se opakuje refrén „nedbej!“, stejně jako slova „kdy“, „nikdy“, „jako“. Holan podobně jako Baudelaire oslovuje milovanou bytost a zve ji k odjezdu: „... znáš, zbožňovaná? tam.“<sup>771</sup> Tato otázka evokuje současně Goethovu Mignoninu

<sup>768</sup> Holan, Vladimír: *Bagately*, Sebrané spisy V. H., sv. IX, Praha, Odeon 1988, s. 346.

<sup>769</sup> Holan, Vladimír: *Babyloniaca*, Sebrané spisy V. H., sv. XI, Praha, Odeon 1968, s. 27.

<sup>770</sup> Baudelaire, Charles: *Květy zla*, cit. vyd., s. 241.

<sup>771</sup> Holan, Vladimír: *Babyloniaca*, cit. vyd., s. 33.

píseň: „Znáš tam ten kraj...“ Vše se však odehrává v noční pochmurné atmosféře: „V tuto noc tak pohnutou a rozervanou (...).“<sup>772</sup> Zatímco u Baudelaira žena vyvolávala v básníkovi touhu „milovat a snít“ a po jejím boku se smrt zdála být přirozenou samozřejmostí, Holan vidí jen neodvratnou fatalitu okamžiku, zesílenou anaforicky se opakujícím „nikdy“. *Děni* této osudové noci je jedinečné a již nikdy se nebude opakovat:

Neb nikdy víc nebudeš bělostnější než dnes, leč bys sestupovala do temné hlubiny vodní a zpívala. Nikdy víc nebudeš tak mimo strach a smělost, až překročíš práh. Nikdy stoupání náhrobních kamenů nebude tak nám naslouchající. Nikdy už nepřivolá se tato slast, leč bychom ještě dnes položili po perle do žilek svých zápěstí a viděli, jak se chvějeme.<sup>773</sup>

Žena se zde neprolíná s exotickou krajinou, jak tomu bylo u Baudelaira, ale s temnotou: „Zajaté, nikoliv však přemožené a vysvětlené temnoty mých očí – nedbej! Tos ty!“<sup>774</sup> Tento motiv básník dál rozvíjí. Nejenže se žena zrcadlí v očích muže v takové chmurné podobě, je navíc spojována s motivy smrti: „Je závoj tvůj jako sklopený zrak, láska a píseň úmrtní. Jako hvězda noční, růže zavřená, objetí a vůně pekel.“ (Tamtéž, s. 33)

Dochází tak k symbolické transfiguraci cesty do exotických krajů v cestu ke smrti. Baudelairova zkušenost a vize je zde posunuta mnohem dál. Žena se v Holanově básni v próze prolíná se smrtí, celá řada dalších motivů se vztahuje k tomuto ústřednímu tématu – vášeň pohřbená, smutek, ticho, vrah, náhrobní kameny, temnoty, osud, píseň úmrtní, peklo, stíny aj. Baudelairova „ukolébavka“ se mění v pohřební píseň. Na konci cesty Holan dospívá k poznání: „náš útěk postříkaný horečkou, zjeví ti později (...), že láska je nahá jako kost, a za ni, nehájenou, modli se k Smrti (...).“<sup>775</sup>

Využití baudelairovských motivů však u Holana nesehrává významnější roli a o hlubším projevu exotismu ani v *Kolurách*, ani v básních z třicátých let se už více méně nedá mluvit. Některé motivy najdeme ještě ve sbírce *Vanutí*, vydané v témže roce. Objevují se v ní motivy moře a Itálie, jak napovídají tituly básní *Na břehu moře* či *U Tyrhénského moře*. Jsou ovšem většinou spojovány s antickým světem, jako například v básni *Poutník*, v níž Holan přímo vzývá bohy. Přestože byla napsána podle poznámky

---

<sup>772</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>773</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>774</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>775</sup> Tamtéž, s. 33.

pod textem v Toskáně, italské motivy se v ní vyskytují v podobě *náznaků* či *zástupek* jako „oliva“ či „vinice“, zbavených zcela konkrétnosti a odkazujících také k motivům a prostředí antických mýtů.

Stejně tak v básni *Zda* jedenkrát básník evokuje vzpomínku z Itálie, která však působí tak vzdáleně, jako by neodkazovala ke skutečnému zážitku: „podobně jako kdys ve svatém Gimignanu / mi chlapec kreslil jména věží Tvých.“<sup>776</sup> Holan skutečně cestu do Itálie v roce 1929 podnikl. Podobné reminiscence na ni najdeme také v *Kolurách*, kde nabývají téže funkce (osudovost této italské cesty pro básníka vystoupí daleko výrazněji v poemě *Toskána*, 1963). Jeho zcela rozdílné pojetí exotických motivů výrazně vysvitne, připomeneme-li si Seifertovu cestu do Francie a její odezvu ve sbírce *Na vlnách T. S. F.*

Podobně Holan používá cizokrajná místní jména, odkazující povětšinou na orientální města, která bývala v minulosti významná a bohatá a jejichž sláva dnes již zašla. Tyto exotické motivy uvádí jako své fiktivní vzpomínky: vyjadřují tak jeho neodbytný a úzkostný pocit pomíjivosti všeho, který však svým básnickým pojetím posunuje do „obrazu“ současného života či bytí. V básni *Obraz* využívá orientální město Samarkand:

Vzpomínám – – Samarkand. Kostí a město. Hloh.

A chvíle a zdání a věže.

A mrtvé bytí v živém jsoucnu soch,

(...)

Samarkand? Možná. A jeho kouzla, síť.

*Je* obraz, který zpíjel.

Ty ale kdybys byla, nebylo by tě.

Vzpomínáš? Potkal jsem, míjel.<sup>777</sup>

Jména jako Samarkand či Ispahan v básni *Cesta v Ispahan* působí enigmaticky, nejsou příliš známá, a podílí se tak na hermetické podobě Holanovy poezie. Básník si tato města nepochybně vybral nejen kvůli zvučnosti jejich jmen, ale protože ztělesňují orientální svět a pradávne civilizace. V tomto období vyhledával nezvyklá slova, stejně jako nezvyklá slovní spojení. Holanovu poezii a jeho jazyk charakterizuje Jaroslav Med:

<sup>776</sup> Holan, Vladimír: *Jeskyně slov*, Holanovy spisy sv. 1., Praha a Litomyšl, Paseka 1999, s. 42.

<sup>777</sup> Holan, Vladimír: *Jeskyně slov*, cit. vyd., s. 43.

V průběhu 30. let ve svém prvním velkém tvůrčím období (Vanutí, Oblouk, Kamení, přicházíš...) vytvořil Holan intelektuálně náročnou hermetickou poezii, která mnohosti svých významů docílovala obrazně bohatou řečí plnou paradoxů a významných zvrátů, ale i jazykových deformací a neologismů.<sup>778</sup>

Jinde zas Holan naznačuje, že se do podobného orientálního města chystá odjet: „Ta odložená cesta v Ispahan / zas ve mně vzrůstá, / růžových keřů van / vdechla mi v ústa.“ (Cesta v Ispahan)<sup>779</sup> Vytváří tak napětí mezi reálným zážitkem a abstraktní představou. Z motivů jako Samarkand či Ispahan se zcela vytrácí jejich konkrétnost, jejich dávnou a už mrtvou slávu i život však Holan povyšuje ve svých básních na symboly nadčasovosti, což sám v básni *Obraz* definuje oxymórem: „mrtvé bytí v živém jsoucnu soch.“ Toto *vanutí* mezi opačnými póly v Holanově poezii vystihuje Jaroslav Med:

Jeho meditace, patrně nejvlastnější přístup ke skutečnosti, ovládlo dramatické napětí vyrůstající z básníkovy bytostného metafyzického dualismu, jemuž byla realita stálou oscilací mezi dobrem a zlem, bytím a nicotou, plynutím času a věčností. Obdobně oscilovala i Holanova metaforika mezi pólem konkrétnosti a abstrakce; jakkoliv jeho poezie běžně abstrahovala i smyslové dojmy, nikdy neztrácela schopnost inspirovat se konkrétními fakty z všednodenní skutečnosti, jak nejpřesvědčivěji doložila jeho básnická tvorba ze sklonku 30. let.<sup>780</sup>

Báseň *Cesta v Ispahan* končí verši: „(...) Jsou studnice a nebe, ruku podej mi! – / tak zve ta smrt, tak něžně odpovídá.“<sup>781</sup> Cizokrajné a legendární město tak představuje samotnou smrt, která je však, podobně jako v básni *Obraz*, identifikována se životem.

Poetistické „umění žít a užívat“, optimistické nadšení a vůle postihnout svět v celé jeho rozmanitosti i s exotickými krajinami v Holanových básních v próze a básních z třicátých let definitivně pohasíná. Holan naopak vychází z pocitu rozporuplného až apokalyptického světa, jak to vyjadřuje *Triumf smrti*, a jeho poezie se dá charakterizovat slovy Bedřicha Fučíka jako „poezie bolestné úzkosti o osud života a člověka“.<sup>782</sup>

<sup>778</sup> In *Lexikon české literatury* 2, Praha, Academia 1993, s. 232.

<sup>779</sup> Holan, Vladimír: *Jeskyně slov*, cit. vyd., s. 64.

<sup>780</sup> *Lexikon české literatury* 2, cit. vyd., s. 232.

<sup>781</sup> Holan, Vladimír: *Jeskyně slov*, cit. vyd., s. 64.

<sup>782</sup> Fučík, Bedřich: *Rodná krajina básníková*, Praha, Triáda 2003, s. 134–135.

Rovnováhu k této úzkost nachází Holan posunem pomíjivého a smrtelného bytí do polohy symbolů, což platí v *Kolurách* a *Vanutí* také o exotických motivech, nabývajících téže funkce.

Podobný pohled na vnější svět, zatížený a prostoupený vnitřními rozpory, bude příznačný pro literární tvorbu třicátých let některých francouzských spisovatelů a básníků, u nichž, stejně jako u Holana, dojde k razantní demystifikaci exotiky. Oni však budou tento problém řešit jiným způsobem.

## VI. Rozvrácení exotického mýtu

### 1. Rozkvět cestování a cestopisné literatury ve třicátých letech 20. století

#### a. Vystřízlivění z exotického klamu

*Exotismus je z této země spláchnut. Pokud se nám za sto let nepodaří navázat vztah s jinou planetou (ale nám se to povede), je lidstvo ztracené.*

Henri Michaux

Dvacáté století nelze z hlediska literárních dějin pojmout jako ostatní století a vymezit jeho souvislý sled hlavních proudů, směrů a škol, protože se vyznačuje bohatou rozmanitostí. Tato různorodost paradoxně vytváří jeho jednotu, ačkoliv se významné literární projevy tříští na velké množství různých skupin a především na bezpočet individuálních projevů, zatímco mnoho dalších spisovatelů a básníků nepatří k žádné literární skupině či proudu, zachovávající si svůj jedinečný osobitý projev a styl.

Dějiny literatury 20. století jsou dějinami zlomů, nepředvídaných zvratů, jakož i hledání nového, či naopak návratu k tradicím, opírajícího se o dialektiku „řádu a dobrodružství“. Tradiční hranice mezi jednotlivými uměleckými disciplínami jsou neustále rozrušovány a překračovány: literatura se nechává inspirovat a ovlivňovat výtvarným uměním (např. Apollinaire a kubismus), filozofií (např. Sartre a Kierkegaard) atd. Někteří spisovatelé a básníci dál rozvíjejí tradiční literární formy, zatímco jiní se neustále pokouší o literární revoluce – tak se vytváří soužití různých až protichůdných tendencí, zdánlivě nestabilní, avšak plodná koexistence tradice a revoluce, individualismu a angažovanosti.

Dvacáté století je věkem „krizí“, což už předurčil dekadentní konec devatenáctého století, atmosféra *fin de siècle* a samotný počátek minulého století poznamenaný avantgardními směry, snažící se o subverzi uměleckých a literárních tradic. Největší „krize“ postihla kategorii literárních žánrů. Řada spisovatelů a básníků záměrně nerozlišuje jednotlivé žánry. Klasické vymezení literatury na poezii, román, esej a divadlo často není respektováno. Hranice mezi poezií a prózou se ztenčuje. Už postupně v průběhu 19. století se rozvíjí báseň v próze a do poezie vstupuje volný verš.

Do románu proniká dokument, deník, esej a další žánry. V literárních textech se také čím dál tím víc prosazuje experimentování s jazykem. Podobná „krize“ postihuje také oblast myšlení: spisovatelé a básníci zpochybňují duchovní hodnoty, technický pokrok, ideologie... Vládne skepse vůči stavu věcí a platnému řádu.

Paralelně s tím cestopisy a vůbec literatura spojená s exotismem přirozeně nabývají v meziválečném období mnoha různorodých a rozmanitých podob. Od dvacátých let se exotika prosazuje jak v poezii (Cendrars, surrealismus), tak i v próze, ať už jde o vysokou literární úroveň či o pokleslé a okrajové žánry. Avantgardní poezii exotismus poskytl východisko z duchovní a umělecké krize, dokonale totiž zapadal do její subverzivní poetiky a estetiky.

Současně se rozvíjela koloniální literatura, v níž se prosazoval ostrý ideologický kontrast mezi nadřazenou, civilizovanou a pokrokovou Evropou a zaostalými africkými, „orientálními“, oceánskými aj. zeměmi. Tento imperialistický úhel pohledu najdeme mimo jiné v románech Pierra Lotiho či Clauda Farrèra, například v knize *Les Civilisés* (1905, Civilizovaní). Díla tohoto typu dnes patří do brakové literatury.

Oproti tomu pro jiné spisovatele a básníky kontakt s exotickými civilizacemi představuje možnost hluboké obrody jak duchovní, tak básnické. Dokládá to například dílo spisovatele-diplomata Paula Claudela. Způsob jeho psaní poznamenal pobyt v Číně, jak dosvědčuje sbírka básní v próze *Poznání Východu* (1907), která vznikala od roku 1895 do roku 1907 za pobytu v Číně a cest po Dálném východě. V další knize *Cent Phrases pour éventails* (1927, Sto vět pro vějíře) básník převádí principy japonské poezie, zejména *haiku* do svých básní. V Claudelově pojetí se exotika stává prostředkem nalezení nových básnických forem.

Jiní spisovatelé a básníci však ve třicátých letech dvacátého století zpochybňují samotný původní smysl cestování, protože moderní dopravní prostředky umožňují cestovat po světě čím dál tím většímu počtu osob, a tak se postupně rozvíjí turismus. Možnost setkat se s nevidaným, nečekaným pomalu pohasíná, kulturní rozdíly se čím dál tím víc stírají, mnohotvárnost a různorodost světa a zemí spěje k uniformitě, exotika ztrácí svou výjimečnost: cestování se v tomto kontextu začíná zdát zbytečné, a tak cestopisy hýří deziluzí. Změnil se také pohled cestujících spisovatelů, jsou mnohem skeptičtější vůči tomu, co vidí.

Patrné je to zejména v cestopisných knihách André Gida, Michela Leirise či Henriho Michauxa vycházejících ve třicátých letech 20. století. Tito spisovatelé nepatří k žádné literární skupině, zaujímají v dějinách literatury individuální pozici. Váže je



k sobě do jisté míry podobný typ exotismu, z hlediska rozkladu exotického mýtu je nejzajímavější ten Michauxův. K odjezdu je vedl, podobně jako Rimbauda, odpor ke každodennímu životu, vůle zpřetrhat pouta s domácím prostředím, touha utéct za „novými dojmy a vzruchy“. Hlavním rysem jejich cestopisů je však demystifikace exotismu. Odsuzují falešnou a klamnou podobu exotiky, skrytou za ornamentálnost, sentimentalismem a především literární tradicí, tedy intertextualitou. Gérard Cogež ve své studii o spisovatelích cestovatelích dvacátého století poznamenává:

Nápad, který zásadním způsobem rozhodl o jejich [Segalen, Gide, Michaux, Leiris, Lévi-Strauss] odjezdu, (...) je podnícen hlubokou touhou po zlomu. Chtějí skoncovat s kulturou a prostředím, v nichž už dál nemohou žít. Cítí se stísněni v existenci, jejíž program (...) jim nevyhovuje, kvůli jeho stísněnosti a mentálnímu udušení, k nimž je neodvolatelně vede.<sup>783</sup>

Leirisův, Gidův a Michauxův exotismus má podobu autentického zájmu o druhé, o nové civilizace, je touhou po alteritě a autenticitě. Snaží se zbavit svého etnocentrického pohledu na mimoevropské kultury. Jsou nepřímými dědici Segalenovy teorie exotismu jako problému rozdílnosti a rozmanitosti, úzce spjatého s ontologickými otázkami. Poznání druhého, cizího se neobejde bez řešení otázek vlastní identity a jednoty.

Jejich cestopisy jsou prostoupeny nenávisť k cestování, odsouzeného jako iluzorní a turistické. Etnolog Claude Lévi-Strauss tento pocit později dovede do krajnosti v cestopise *Smutné tropy* (1955). První část nazvaná Konec cest začíná větou: „Cestovatelství a cestovatele nenávidím, a teď se tu chystám vyprávět o svých vlastních výpravách.“<sup>784</sup> Kniha končí hořkým loučením s vlastní cestou do Jižní Ameriky, s exotikou jako takovou a možná dokonce i s cestopisným žánrem: „Sbohem divoši! sbohem cesty!“<sup>785</sup>

Cestopis patří k nejstarším literárním žánrům spojeným s exotismem až do 20. století, kdy však (podobně jako ostatní žánry) prošel mnoha proměnami a nabyl osobitých podob. Původně se řadil k literatuře faktu. Jeho informační a faktickou funkci

---

<sup>783</sup> „Le projet qui a déterminé, de manière primordiale, leur [Segalen, Gide, Michaux, Leiris, Lévi-Strauss] départ, (...) est animé avant tout par un profond désir de rupture. Ils veulent en finir avec une culture et un milieu, à l'intérieur desquels ils ne peuvent pas continuer à vivre davantage. Ils se sentent à l'étroit dans une existence dont le programme (...) ne leur convient pas, à cause de son étroitesse et de l'asphyxie mentale à laquelle il les conduit irrévocablement.“ In Cogež, Gérard: *Les écrivains voyageurs du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil 2004, s. 29.

<sup>784</sup> Lévi-Strauss, Claude: *Smutné tropy*, cit. vyd., s. 10.

<sup>785</sup> Tamtéž, s. 290.

však začaly oslabovat například fotografie, film atd., což postupně nahradilo literární popisy míst, lidí a dění. Čtenáři jsou navíc mnohem více obeznámeni s reáliemi cizích zemí díky rozvíjejícím se vědám, jako jsou geografie, etnologie atd., nebo populární literatuře či turistickým průvodcům. Cestopis je v podstatě od třicátých let zbaven svého popisného poslání a praktického účelu. Zájem se přesouvá od dokumentu, reportáže k osobnímu a vnitřnímu zážitku, vztah poezie a cestopisu se prohlubuje, jak dokládají zejména texty Henriho Michauxa, který dokonce zcela rozvrací samotný žánr.

Ve třicátých letech vychází ve Francii různorodé cestopisy z Afriky. Do původně ideálního prostoru mýtu exotiky vrhá André Gide (1869–1951) nový kritický pohled. Navštívil několikrát severní Afriku a teprve v roce 1925, kdy mu bylo padesát šest let, vyjel na rok do Konga. Cestopisný deník z této cesty vyšel ve dvou svazcích: *Le Voyage au Congo* (1927, Cesta do Konga) a *Le Retour du Tchad* (1928, Návrat z Čadu). Gide si tak splnil dětský sen o návštěvě černé Afriky a o životě v exotické přírodě. Jeho touha vycestovat má původně kořeny v tradičním exotismu, ve snění o dálkách jako ideálním prostoru.

Gide si však velmi brzy po příjezdu na černý kontinent všimá nespravedlností vládnoucí v africké kolonii. Jeho zděšení v něm vyvolává touhu podat pravdivý obraz Konga utlačovaného a zotročovaného francouzskou koloniální správou. V poznámce ve *Voyage au Congo*, kterou připsal později, Gide konstatuje, že už na prvních stranách deníku musel nečekaně změnit záměr cesty a svého cestopisu:

Nemohl jsem předvídat, že tyto skličující společenské problémy našeho vztahu k domorodcům, které jsem stěží zprvu rozpoznával, mě brzy zaujmou natolik, že se stanou hlavním zájmem mé cesty a že v jejich studiu najdu smysl pobytu v této zemi. Protože to, co jsem vůči nim tehdy cítil, byla moje neschopnost. Ale postupně jsem do nich pronikal více.<sup>786</sup>

Aniž to Gide předem zamýšlel, od prvních záznamů se jeho deník proměňuje v kritiku francouzského koloniálního aparátu a jeho nespravedlivých praktik. Nemění se však pouze jeho text, ale i jeho způsob myšlení: přichází o všechny iluze, podává věrné svědectví o zlu páchaném v kolonii.

---

<sup>786</sup> „Je ne pouvais prévoir que ces questions sociales angoissantes, que je faisais qu’entrevoir, de nos rapports avec les indigènes, m’occuperaient bientôt jusqu’à devenir le principal intérêt de mon voyage, et que je trouverai dans leur étude ma raison d’être dans ce pays. Ce qu’en face d’elles je sentais alors, c’est surtout mon incompetence. Mais j’allais m’instruisant.“ In Gide, André: *Le voyage au Congo*, Paris, Gallimard 2004, s. 31.

Způsob formulování odsudků má bezprostřední ráz. O „bílých lidech“ například mluví jako o hulvátech či sprost'ácích: „Vedle těchto černochoů většina bělochů vypadá jako hulváti.“<sup>787</sup> Podobné odsudky zní nečekaně, dokonce provokativně v době, kdy je Gide již uznávanou osobností francouzské literární scény, jakožto spoluzakladatel a ředitel časopisu *Nouvelle Revue française* v roce 1909. Ve dvacátých letech navíc stále převládá pocit nadřazenosti Evropanů nad Afričany. Gide tedy obrací dosavadní pohled. Není sice prvním spisovatelem, který kritizoval koloniální praktiky, jeho tón je však velmi ostrý a polemický.

Z hlediska samotného žánru však kniha *Voyage au Congo* zůstává tradičním cestopisným deníkem se záznamy psanými na místě a v čase dění, jak to také potvrzují místní a časové údaje. Kritický ráz a vyhraněný tón Gidova cestopisu je však přinejmenším „překvapující“, čekali bychom spíš tradiční exotismus, hedonistické pozorování bohaté fauny a flóry, protože v jeho životě a díle hrají klíčovou roli smyslnost a rozkoš. Ve svém osobním deníku z let 1889–1939 si Gide 27. srpna 1935 poznamenal, že „kouzlo a půvab onoho Jinde, jemuž říkáme exotismus, nevytváří krásná příroda, ale pocit, že se nám tam vše zdá nové, překvapující a vystavuje se našemu zraku v jakémisi panenství“<sup>788</sup>. Návštěva Konga však jeho pohled definitivně změnila. Gidova pozdější cesta do Sovětského svazu v roce 1936 přinese další zklamání.

Afriku navštívil také Michel Leiris (1901–1990). Psal původně básně a v roce 1924 se na krátkou dobu stal členem surrealistické skupiny, ale brzy ho zaujal životopisný žánr, o čemž svědčí *L'Âge d'homme* (1939, Věk muže) a čtyři další autobiografické knihy sjednocené pod názvem *La règle du jeu* (Pravidla hry).

Cestování sehraje klíčovou roli v Leirisově životě a díle, obzvláště významná je jeho první cesta do Afriky v roce 1931. Zúčastnil se dvouleté lingvistické a etnografické mise<sup>789</sup> napříč černým kontinentem od Dakaru do Džibuti. Leiris zapisoval průběh výpravy jako tajemník a archivář, navíc ze svého deníku a poznámek pak napsal knihu *L'Afrique fantôme* (1934, Afrika fantom). Prolíná se v ní popis cesty, podrobné

---

<sup>787</sup> „Après de ces noirs, combien de blancs ont l'air de goujats.“ Tamtéž, s. 260.

<sup>788</sup> „Ce qui fait le charme et l'attrait de l'Ailleurs, de ce que nous appelons exotisme, ce n'est point tant que la nature y soit belle, mais que tout nous y paraît neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité.“ Gide, André: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1996, s. 1236.

<sup>789</sup> „Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti“ (1931–1933, Etnografická a lingvistická mise Dakar-Džibuti) byla organizována Ústavem etnologie pařížské univerzity a Národním muzeem přírodních věd.

etnografické pozorování, každodenní starosti s osobními dojmy a lyrickými pasážemi. Leiris nechtěl napsat klasický cestopis, tento žánr mu totiž připadal příliš zastaralý a ve 20. století dokonce zbytečný.

Nechtěl jsem ani na chvíli napsat něco, čemu se říká *cestopis*, protože se domnívám, že v dnešní době jsou mnohem důležitější činnosti než vnuknout diletantům turistické pocity. (...) Cestopis, dlouhá léta už velmi módní, představuje literární žánr, který se snaží udělat ze čtenáře pokojového cestovatele, dokonce turistu, je-li pacient dostatečně při chuti a má-li k tomu předpoklady.<sup>790</sup>

*L'Afrique fantôme* osciluje mezi cestopisným deníkem a etnografickou zprávou. Leiris opustil Evropu plný nadějí, neboť odjezdem do Afriky hledal útěk od vlastních osobních problémů. Jeho deník je však prostoupen mnoha zklamáními, jednak ze samotného průběhu expedice a ze způsobu, jakým jeho kolegové od Afričanů někdy „získávali“ sošky, fetiše, masky a další umělecké a řemeslné předměty. Často se totiž jednalo o podvody, či dokonce krádeže. Expedici se povedlo shromáždit pro tehdejší pařížské muzeum etnografie 3000 tzv. „etnografických předmětů“, 6000 fotografií, 200 audio dokumentů, 300 rukopisů atd.

Dalším velkým zklamáním bylo pro Leirise pozorování nelidského chování kolonistů vůči původním obyvatelům. Kritický pohled na koloniální praktiky na černém kontinentu převažuje v celé knize. Jako jeden z prvních spisovatelů si Leiris uvědomuje a zdůrazňuje rozmanitost afrického kontinentu, za jehož zdánlivou jednotnou podobou se skrývají v různých státech, krajích a městech rozličné způsoby chování, myšlení a odlišné tradice a mravy. Uvědomuje si, že vnímání lidí a míst je velmi relativní a subjektivní, a proto se nesnaží své vidění a poznatky nijak zevšeobecňovat, naopak zdůrazňuje svůj subjektivní pohled.

Název *L'Afrique fantôme*, který Leiris zvolil pro svou knihu, vypovídá o jeho pocitu, že obraz kontinentu, který se mu podařilo najít a vykreslit, je jeho *nereálnost*. Pronásleduje ho dojem, že se s podstatou Afriky minul a že nebyl schopný proniknout do hloubky zejména v těch lidských problémech, které v jednotlivých zemích způsobil kolonialismus. Viděl pouze ty opravdu do očí bijící, ale jinak ho z jeho snění o Africe

---

<sup>790</sup> „Je ne me suis pas proposé un seul instant d'écrire ce qu'on appelle un *récit de voyage*, estimant que de nos jours il est des activités plus urgentes qu'infuser aux dilettantes des sensations touristiques. (...) Fort à la mode depuis déjà nombre d'années, le récit de voyage est un genre littéraire qui vise à faire du lecteur un voyageur en chambre, voire, si le patient est alléché suffisamment et en a les moyens, un touriste.“ In Leiris, Michel: *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard 1995, s. 397.

nic nevytrhlo. Také se nedokázal proměnit v „jiného muže, více otevřeného a vyléčeného ze svých obsesí“<sup>791</sup>, jak si od etnologické výpravy sliboval. Poznání Afriky v každém případě přispělo k tomu, že cílem jeho následujícího cestování po koloniích bude lidská solidarita a pomoc utlačovaným lidem, a ne hledání řešení či vysvobození z vlastních problémů identity. Svou cestu a knihu Leiris hořce komentuje ve volně vložené knižní anonci, tzv. *Prière d'insérer*, do prvního vydání *L'Afrique fantôme*:

Znavený životem, který vedl v Paříži, považuje cestování za básnické dobrodružství, metodu konkrétního poznání, zkoušku, symbolický prostředek, jak zastavit stárnutí cestováním v prostoru a popřít čas, se autor (...) zúčastnil vědecké mise napříč Afrikou. (...) Jeho pokus o útěk se však nezdařil, ostatně už ani ve smyslu útěku nevěří.<sup>792</sup>

Na konci svého putování si Leiris uvědomuje, že nikde na světě, dokonce ani „doma mezi svými“ člověk neuteče před samotou a osaměním. Odjezd André Gida a Michela Leirise motivoval sen o exotických dálkách, hledání řešení osobních problémů v prostém životě v souladu s přírodou. Únik do Afriky, jak dokládají jejich cestopisy, však končí rozčarováním a ostrou kritikou koloniální politiky a administrativy, evropské civilizace a povrchního exotismu a současně jsou intimní zpovědí vnitřních zážitků.

S idealizací cizokrajného prostředí definitivně skončuje Henri Michaux, jenž nevyzdvihuje *jiné* jako lepší. Cizokrajný svět, který evokuje v básních a cestopisech, je podobně jako ten domácí často nepřátelský. Exotismus mu rovněž slouží jako prostředek přetržení pout s literární tradicí: rozvrací žánr cestopisu, zbavuje představy o exotických místech jejich ornamentální a zidealizované podoby. Tento rozpad mýtu však možná paradoxně přispěl k vytvoření jednoho z nejoriginálnějších a nejhodnotnějších literárních děl.

---

<sup>791</sup> „un autre homme, plus ouvert et guéri de ses obsessions.“ In Leiris Michel: *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard 1988, s. 7.

<sup>792</sup> „Las de la vie qu'il menait à Paris, regardant le voyage comme une aventure poétique, une méthode de connaissance concrète, une épreuve, un moyen symbolique d'arrêter la vieillesse en parcourant l'espace pour nier le temps, l'auteur (...) prend part à une mission scientifique qui traverse l'Afrique. (...) Sa tentative d'évasion n'a été qu'un échec et il ne croit plus, d'ailleurs, à la valeur de l'évasion.“ Citováno in Maubon, Catherine: *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti 1994, s. 145.

## b. Henri Michaux: únik před exotikou do *prostoru uvnitř*

*Žádná země se mi nelíbí: takový já jsem cestovatel.*

Henri Michaux

V životě a díle Henriho Michauxa (1899–1984) má cestování bezesporu své neodmyslitelné místo. Narodil se v Namuru v Belgii, v roce 1920 přerušil svá studia a nalodil se jako plavčík a odplul do Anglie a Ameriky. O této cestě nedochovalo mnoho informací. V roce 1924 se usadil v Paříži, která se stala jeho „přístavem“, z něhož se vydával dál do světa. V prosinci 1927 Michaux odplouvá s ekvádorským básníkem Alfredem Gangotenou do Jižní Ameriky a vrací se až začátkem roku 1929. Na tento kontinent se za svůj život ještě několikrát vrátí. V roce 1931 pak vyráží do Asie na osmiměsíční putování po Indii, Číně, Malajsii, Japonsku a Indonésii.

Z těchto dvou cest na opačné strany země vznikly jeho první prozaické texty *Ecuador* (1929, Ekvádor) a *Barbar v Asii* (1933), mající každý svou neobvyklou a jedinečnou podobu cestopisu. Michaux se v nepřímé návaznosti na Segalena odvrací od tradičního exotismu a nerespektuje konvence cestopisné literatury, ba i provokuje exotické místo a způsob psaní. Jak píše v krátké autobiografii nazvané *Quelques renseignements sur quatre-vingt-cinq années d'existence* (Stručná zpráva o osmdesáti pěti letech existence): „Cestuje proti. Aby ze sebe vyhostil svou vlast, všechna pouta různého druhu a vše, co se v něm proti vlastní vůli usadilo z řecké, římské či germánské kultury či z belgických zvyklostí.“<sup>793</sup>

Přejít z řeckořímské tradice do amazonského pralesa není u Michauxa regresivním krokem či laciným exotismem, ale otevíráním se světu. Nehledá pitoreskní folklor, protože „exotismus je z této země spláchnut,“<sup>794</sup> jak zjišťuje při své cestě po Ekvádoru. Michaux odjíždí střetávat se s jinakostí, žene ho pocit vlastní nesourodosti se světem, chce tak zakusit sám sebe. V cestování (poznávání radikálně odlišného) spatřoval možnost zrušení membrány vlastní kultury, která mu zabraňovala nalézt opravdové přiblížení, hledá proměnu a osvobození, a proto si pro své první cesty vybírá

---

<sup>793</sup> „Il voyage contre. Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges.“ In Michaux, Henri: *Quelques renseignements sur 85 années d'existence*, In Bréchon, Robert: *Henri Michaux*, Paris, Adens 2005, s. 319–320.

<sup>794</sup> „Cette terre est rincée de son exotisme.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard 1998, s. 155.

těžko přístupná místa, jako jsou například Andy či Amazonka. Michaux později cestoval také po Evropě nebo do severní Afriky.

Dají se u něho vymezit tři typy cestování, které básník paralelně reflektuje ve vývoji svého díla: první představuje klasický způsob cestování po světě (Jižní Amerika, Asie aj.), tedy přemísťování v prostoru. Tato zkušenost však Michauxa utvrzuje v přesvědčení, že vnější svět je nepřátelský. Odtud vychází jeho cesta do vlastního nitra: tento druhý způsob *cestování* se pro Michauxa stává prostředkem ke zkoumání hlubin imaginace, a tím nalézáním pozoruhodných krajín, které evokoval v cestopisných básnických prózách, později shromážděných ve sbírce *Ailleurs* (1948, Jinde). Skrytý *prostor uvnitř* prozkoumá ještě dalším způsobem. Třetím typem cestování se stane v letech 1956–1960 užívání halucinogenních drog pod lékařským dozorem. Z této zkušenosti vzniká například soubor prozaických textů a grafických děl *Misérable miracle* (1956, Ubohý zázrak).

*Ecuador* dokonale ztělesňuje demystifikaci exotismu, odvrací se od vnějšího cizokrajného světa a současně rozvrací tradiční žánr cestopisu: v Michauxově díle znamená organický a neodmyslitelný předpoklad jeho pozdějšího vstupu do „prostoru uvnitř“.

### **Demystifikace exotiky**

Motivací Michauxovy cesty do Ekvádoru je pocit nesourodosti se stavem světa, tíží ho dojem, že do něho nepatří. Uchýlit se do vlastního nitra však pro něho není spásou, protože ho současně souží pocit vlastní roztržtosti. V eseji *Observations* (1950, Poznámky), který vyšel v *Passages* (1950, Průchody), souboru textů od roku 1937, objasňuje motivaci své tvorby: „Píšu, abych se procestoval. Malovat, skládat, psát: procestovat se. V tom je dobrodružství bytí naživu.“<sup>795</sup> Poznání světa, navzdory jeho nepřívětivosti, představuje zásadní etapu v procesu zkoumání sebe sama a nalezení jednoty vlastního „já“. Michauxův exotismus není zálibou v cizokrajnosti a idealizací neznámého místa, pramení z jeho touhy střetnout se s nepřívětivými podmínkami světa a uniknout tak vlastnímu ustrnutí. Michaux vnímá svět, a obzvláště pak ten tropický, jako neustálou překážku.

---

<sup>795</sup> „J’écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l’aventure d’être en vie.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard 2001, s. 345.

Stává se sám sobě předmětem zkoumání, je pozorovatelem vnějšího a vnitřního světa a psaní představuje nástroj této explorační. Proto si Michaux vedl deník během cesty do Ekvádoru, který poté vydal pod názvem *Ecuador*. S jistou ironií zachoval španělské jméno země, znějící „exotičtější“ a sugestivněji. Deníkovou formu už nikdy poté nepoužil. První záznam v *Ecuadoru* ještě před odjezdem je datován: „Boží hod vánoční – neděle 1927, Paříž“, což můžeme symbolicky chápat jako příslib obrody či naději na znovuzrození.

Michaux navštívil v Ekvádoru hlavní město Quito ležící v Andách, poté se vydal na koni se svým přítelem Alfredem Gangotenou do haciendy Guadalupe, statku jeho příbuzného, pak se plavil pirogou po řece Napo až k Iquitos, peruánskému přístavu Amazonky, kterou na lodi sjel až do Brazílie. Odtud se pak vrátil zpět do Evropy. Jeho chatrné zdraví ho nepochybně muselo během cesty neustále omezovat, přesto je dobrodružný charakter výpravy v deníku potlačen. Michaux se „snaží“ zaznamenávat průběh celé cesty – žánrově k tomu využívá prózu, básně, anekdoty aj. –, do čehož vstupuje zkoumání vlastního vnitřního světa.

*Ecuador* je však příběhem zklamání z velkého očekávání exotických zážitků, jak dokládá už druhý deníkový záznam: „Napsal jsem jen to málo, co předchází, a už tuto cestu zabíjím. Myslel jsem si, že bude tak velká. Ne, pokryje jen několik stran, toť vše.“<sup>796</sup> Autor si stěžuje na nudnou plavbu po Atlantiku, během níž není na co se dívat: „Je neuvěřitelné, jak tato zatracená planeta se vším tím málem, co má, může být otravná.“<sup>797</sup> Následuje poznámka: „Ale kde je vlastně ta cesta?“<sup>798</sup>, která se v různých obměnách objevuje dál. Tento pocit ho do konce jeho putování neopustí. Michaux je vůbec velice skeptický a nedůvěřivý vůči samotnému cestování. Jeho cestopis je zbaven romantického pohledu, vystupuje z něho spíše cynismus: „Strašný už je první příjezd do přístavu. Jako bychom přistávali v zemi inženýrů. Ach! Tohle že má být svět?“<sup>799</sup>

Po těchto záznamech však svůj příjezd do Quita po měsíční plavbě a své první dojmy Michaux zachycuje ve třech básních. Překvapivě přitom, aspoň v první básni *Arrivée à Quito* (Příjezd do Quita), vyjadřuje jistou zvědavost a očekávání: „Za touto horou je Quito.“ / Ale co je za touto horou? / Za touto horou je Quito. / Ale co uvidím za

---

<sup>796</sup> „Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais si grand. Non, il fera des pages, c'est tout.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 141.

<sup>797</sup> „Il est extraordinaire comme cette damnée planète avec ce peu de tout ce qu'elle possède peut-être embêtante.“ Tamtéž, s. 144.

<sup>798</sup> „Mais où est-il donc, ce voyage?“ Tamtéž, s. 144.

<sup>799</sup> „Terrible, la première arrivée dans un port. Il semble qu'on aborde dans un pays d'ingénieurs. Ah! Vraiment c'est ça le monde?“ Tamtéž, s. 150.



touto horou?“<sup>800</sup> Nicméně následující báseň nazvaná La Cordillera de los Andes (Andské Kordillery) už zase dokládá, že Michauxovo výchozí stanovisko se nijak nemění: „První dojem je hrozný a málem zoufalý.“<sup>801</sup> Třetí báseň, Mirage d'une ville indienne (Fata morgána indiánského města), vyjadřuje další zklamání.

Následující deníkový záznam z prvního února 1928 vyjadřuje stejný pocit frustrace nabývajícím fatální podoby a prostupujícím celou knihou: „Exotismus je z této země spláchnut. Pokud se nám za sto let nepodaří navázat vztah s jinou planetou (ale nám se to povede), je lidstvo ztracené.“<sup>802</sup>

Michaux ironicky napadá sugestivní moc, kterou v Evropanech vyvolávají cizokrajná jména a názvy: „Andy! Andy! A okamžitě začínáme snít.“<sup>803</sup> Krajina, kterou poté vypravěč spatří, neodpovídá jeho očekávání podnícenému exotickou literaturou. Michaux tak útočí na spisovatele, kteří se vydávali za svými představami, za malebností a zvučností jmen cizokrajných reálií a dál tak šířili mýtus o jejich výlučnosti, místo aby podávali autentická svědectví. Michaux tento naivní postoj ztrapňuje a brání se svodům exotiky:

*Z mého pokoje je vidět sopka.*

*Z okna mého pokoje je vidět sopka.*

*Konečně sopka.*

*Jsem dva kroky od sopky.*

*Na našem pozemku byla sopka.*

*Sopka, sopka, sopka.*

*To je má hudba pro dnešní večer.*<sup>804</sup>

Básníka Michauxa přirozeně přitahují slova, uvědomuje si však, že existuje velký rozdíl – zejména v exotické literatuře – mezi tím, co slovo evokuje v představách, a skutečností, k níž odkazuje, tedy mezi označujícím a označovaným. Michaux rozvrací literární topoi, ornamentalizaci a estetizaci slov, jmen a názvů exotických reálií.

---

<sup>800</sup> „„Quito est derrière cette montagne“. / Mais qu'y a-t-il derrière cette montagne? / Quito est derrière cette montagne. / Mais que verrais-je derrière cette montagne?“ Tamtéž, s. 153.

<sup>801</sup> Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Jan Vladislav, Praha, VŠUP 2000, s. 21.

<sup>802</sup> „Cette terre est rincée de son exotisme. Si dans cent ans, nous n'avons pas obtenu d'être en relation avec une autre planète (mais nous y arriverons) l'humanité est perdue.“ Tamtéž, s. 155.

<sup>803</sup> „Les Andes! Les Andes! Et l'on se met à rêver.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 198.

<sup>804</sup> „Ma chambre donne sur un volcan. / La fenêtre de ma chambre donne sur un volcan. / Enfin un volcan. / Je suis à deux pas d'un volcan. / Il y avait dans notre propriété un volcan. / Volcan, volcan, volcan. / C'est ma musique pour ce soir.“ Tamtéž, s. 161.

V doslovu k překladům z Michauxova díla, nazvaném *Prostor uvnitř*, Václav Jamek zmiňuje básníkovu pojetí jazyka z hlediska literární tradice a jeho vztah k literatuře vůbec:

Plyne z toho také jednodušší, „obyčejnější“ vztah k jazyku, který má mířit přímo k cíli. Tato přímočarost a jasnost nejprve překvapovaly a zarážely v poezii, která od symbolismu byla zvyklá na hledanější, artistnější práci s jazykem (...). Michaux ostatně literatuře stále vnitřně vzdoruje, ustavičně váhá, zda se jí má vůbec zabývat (...).<sup>805</sup>

Michaux si zachovává velký odstup a neopakuje tradiční evropský diskurz o obyvatelích exotických zemí, odmítá nahlížet na Indiány jako na jiné lidi, považuje je za sobě rovné, za „normální“ jedince a provokativně sděluje:

Už jsem přece řekl, že nenávidím Indiány. Ne, musím dělat inteligentního cestovatele, milovníka exotismu. „Mám tady toho celou studnici!“ Ale Indiány nenávidím, říkám. Být občanem Země. Občanem! A Země! „Indián“, „Indián“, tím mě chcete ohromit. Indián, prostě člověk! Člověk jako všichni ostatní!<sup>806</sup>

Proti tradičnímu exotismu, a obecně proti „tomuto světu běd“, se Michaux brání specifickým humorem, ironií a nadsázkou, jak dokazuje předchozí citát. Pohrává si s pojetím exotiky: „Je skutečně pravdou, že vždycky, v jakékoliv době, stařec zaostává. Současnost je pro něho exotická.“<sup>807</sup>

Do jaké míry je deník *Ecuador* zbaven idealizace, ornamentů, senzace a pocitu zalíbení v exotické krajině, ukazuje druhá báseň, kterou Michaux napsal po příjezdu do Quita a která zachycuje první dojmy z tohoto hlavního města. Báseň La Cordillera de los Andes později poopravil a rozšířil pro svou antologii *Prostor uvnitř* (1944, rozšířeno 1960). Její první verze v *Ecuadoru* se skládá ze tří slok napsaných volným veršem. Začíná pocitem beznaděje a zoufalství, jenž je vyvolaný nekonečnou, neohrazenou sopečnou krajinou bez horizontu. Quito přece jen leží na náhorních planinách And, navíc v nadmořské výšce kolem 3000 metrů. Michaux se v tomto nelidském prostoru,

---

<sup>805</sup> Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, Praha, KPP 2000, s. 208.

<sup>806</sup> „J'avais déjà dit que je détestais les Indiens. Non, il me faut faire le voyageur intelligent, l'amateur d'exotisme. „J'ai là une mine!“ Mais je déteste les Indiens, dis-je. Etre citoyen de la Terre. Citoyen! Et la Terre! „Indien“, „Indien“, vous voulez me stupéfier avec ça. Un Indien, un homme quoi! Un homme comme tous les autres.“ Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 191.

<sup>807</sup> „Il est bien vrai que toujours, en tout temps, le vieillard retarde. L'époque actuelle est pour lui de l'exotisme.“ Tamtéž, s. 163.

jenž je hrozbou pro jeho slabé srdce, cítí jako cizinec. Ovládá ho pocit, že hory na něho padají. V této závrtné výšce jako by zmizely základní podmínky pro lidský život, zejména vegetace a kyslík. Pocit ohrožení graduje v celé básni a vytváří napětí.

První dojem je hrozný a málem zoufalý.  
Především zmizí obzor.  
Mraky už nejsou jenom nad námi.  
Kolem nás se bez konce, bez jediné vlny  
táhnou a táhnou náhorní planiny And.<sup>808</sup>

Klasické ohraničení prostoru je v Andách rozvrácené, planiny se rozprostírají do nekonečna, bez přerывů. Opakování „táhnou a táhnou“ zesiluje jednotvárnost krajiny. Obvyklá struktura prostoru je převrácená: mraky se nenacházejí na svém obvyklém místě nahoře, ale také vedle člověka a pod ním. Půda se vyznačuje nehostinností a neplodností Michaux zdůrazňuje její nahotu, to, jak je černá, stejně jako domy.

Nepoddávejme se úzkosti.  
Je to jen horská nemoc,  
za pár dnů přejde.  
Půda je černá a nehostinná.  
Půda vyvěrlá zevnitř.  
Nestojí o rostliny.  
Je to zem sopek.  
Nahá! A černé domy za ní  
jí neuberou nic z té nahoty.  
Černé nahoty zla.<sup>809</sup>

Michaux se pohybuje v prostoru, kde je vnějšek stvořený z vnitřku. Vulkán vyvrhl na povrch vše, co bylo uvězněno hluboko uvnitř. To, co se většinou skrývá nejhluběji – i to nejčernější –, se tady nachází venku, navíc na tak vysoko položeném místě, že si to člověk téměř nedokáže představit. Náhorní planiny jsou pro básníka nepochybně alegorií temných hlubin lidské duše vyvěrajících na povrch. Tato inverze a exteriorizace představuje podstatu Michauxovy tvorby, v níž se básník snaží zkoumat

---

<sup>808</sup> Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Jan Vladislav, cit. vyd., s. 21.

<sup>809</sup> Tamtéž, s. 21.

neviditelné v sobě. V básni La Cordillera de los Andes personifikuje půdu: „Nestojí o rostliny,“ podobně jako se básník nezajímá o vnějšek věcí, ale o to, co skrývají uvnitř.

Extrémní prostor And dokáže podvědomí člověka vyjevit, vyvrhnout na povrch a podobným vyvěráním, odkrýváním hloubky bytí musí být i poezie. Sopka je nebezpečným místem, má sílu zabít, a právě v takovém prostoru se Michaux chce naučit žít, adaptovat, chce se přizpůsobit nárokům výšek a odkrýt své černé „vnitřní peklo“. Básník je v nepřívětivém prostředí And cizincem, ale stejně tak jím je i v prostoru sebe sama.

Kdo nemá rád mraky,  
ať nejezdí do Ecuadoru.  
Jsou to věrní psi hor,  
velicí věrní psi,  
věnčící ve výši horizont;  
to místo prý leží 3000 metrů nad mořem,  
je to prý nebezpečné pro srdce, dech, žaludek a celé tělo  
u lidí odjinud.<sup>810</sup>

Michaux zdůrazňuje odlišnost mezi odolnými Indiány a zranitelnými cizinci. Indiáni se na tato nelidská místa adaptovali a v tomto kontextu představují model, jak se přizpůsobit těžkým podmínkám, v nichž člověk musí spojit elementární síly světa a vlastního vědomí. K tomu je třeba trpělivě vytrvat a zamilovat si mraky: „Je to jen horská nemoc, / za pár dnů přejde.“

Nepřátelská krajina je střežena mraky přirovnávanými k psům, věrným domácím zvířatům. Oblaka mohou ohraničit výhružné síly sopky, zároveň ji posvěcují svým „věncem“. Vulkán tak nabývá posvátného charakteru, představuje, dá se říci, Olymp, sídlo bohů. Je tedy samozřejmé, že může být přístupný obyčejným smrtelníkům pouze za cenu psychické a fyzické bolesti, dokonce přímého ohrožení.

V básni La Cordillera de los Andes nenajdeme vyjádření extáze z objevování cizí krajiny ani pocit dobrodružného zážitku z dobytí cizího, nebezpečného prostoru, ale naopak hlubokou pokoru a ponížení, navíc pocit cizosti v neznámém prostředí: skutečnou konfrontaci s alteritou. Michauxovi je zcela cizí turistické myšlení a chování, pro něž je typické přesvědčení, že cizí zemi *poznal* a *pochopil* jen tím, že ji navštívil.

---

<sup>810</sup> Tamtéž, s. 22.

Michaux také zmiňuje možnosti integrace cizinců do nevlídného prostoru. V básni nepromlouvá *já*, přímý hlas přechází na *my*, čímž se básník stylizuje do postoje kolektivního mluvčího, tedy cizinců, obtížně se adaptujících na prostředí And, tedy vůbec na exotický prostor.

La Cordillera de los Andes nabývá podoby vyzvání na cestu do nevlídného prostoru s jasným varováním: „Kdo nemá rád mraky, / ať nejezdí do Ecuadoru.“ To není míněno ironicky, ale zcela vážně. Mraky, oblaka bývají považované za prostor básníků, jak dokládá Baudelairův Cizinec z *Malých básní v próze*, který nezná rodinu, vlast ani zlato a jehož jedinou láskou jsou „plující oblaka... ta vysoká zázračná oblaka!“<sup>811</sup>

V Michauxově vyzvání však chybí baudelairovské básnické a životní ideály štěstí: řád, krása, mír a rozkoš. Duchovní i smyslová krása jako by se vytratily a Michaux svým jazykem reprodukuje bizarnost, podivnost a drsnost světa. Báseň La Cordillera de los Andes je velmi strohá, bez emocí a vyjadřuje jeho zalíbení v nicotě, v „černé nahotě“. Andské planiny působí jako *tabula rasa*, podobně jako je báseň zbavena tradiční poetiky exotické literatury. Představuje sice zkoušku aklimatizace, polidštění nevlídné andské krajiny, avšak v podstatě dokládá, že poezie se Michauxovi začíná stávat prostředkem, jímž promlouvá „prostor uvnitř“, vynořuje se, vystupuje na povrch a vnáší řád do chaosu ohrožujícího svět. Proto své první dojmy – beznaděj a zoufalství z Ekvádoru – zachytil ve verších, a ne formou prozaických popisů.

Michauxovo zalíbení v nicotě pramení z pocitu, že tuto prázdnotu má v sobě. Báseň *Je suis né troué* (Narodil jsem se děravý) napsaná v Quitu 25. dubna svědčí o jeho touze postihnout svou identitu:

Fouká strašlivý vítr.  
Mám jen malinkou díru ve své hrudi,  
Ale fouká v ní strašlivý vítr.  
Malá vesničko Quito, ty nejsi pro mě.  
(...)  
Mám sedm či osm smyslů. Jedním z nich je: nedostatek.  
Dotýkám se ho a ohmatávám jako ohmatáváme dřevo.  
Ale je to spíš velký les, takový, jaký dnes už dávno v Evropě  
nenajdeme.

---

<sup>811</sup> Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, cit. vyd., s. 11.

A takové je mé žití, skrz prázdnotu.

Kdyby však zmizela, tato prázdnota, hledám se, šílím, a je to ještě horší.<sup>812</sup>

Cestování tedy představuje možnost, jak tuto *prázdnotu* zaplnit. Blížící se konec cesty po Ekvádoru a návrat do Paříže v Michauxovi však vyvolává strach, jako kdyby náhle pocítil nutnost omluvit se navštívené zemi:

Ekvádore, Ekvádore, jak špatně jsem o tobě smýšlel. Ale když se člověk chystá odjet... (...) Ekvádore, jsi přece jen zatracenou zemí, a navíc, co bude se mnou? Vracím se do Paříže, ale když se člověk do Paříže vrací bez vindry, může se nakrásně prodírat Brazílií a tropickým pralesem, stejně už ho křečovitě svírá bída...<sup>813</sup>

Putování po Ekvádoru bylo pro básníka nepochybně silným zážitkem, který ho obohatil a ukázal mu možnosti, jak najít sám sebe. Několik dní poté si však zaznamenává: „Teď už jsem o tom naprosto přesvědčen. Tato cesta je chyba.“<sup>814</sup> Plavba po Amazonce napříč Brazílií mu nakonec připadá nekonečná: „Proto mám pocit, že jsem tuto cestu už podnikl dvacetkrát. Už začíná být tak nezáživná...“<sup>815</sup> Michauxův cestopis končí vyloďením v přístavu Le Havre a posledním strohým zvoláním: „No tak, skončeme to.“<sup>816</sup>

### Rozvrácení cestopisného žánru

Svůj první cestovní deník Michaux věnoval Ekvádoru, zemi, která ve Francii této doby neměla literární minulost, tedy byla bez této identity, stejně jako bez intertextuálních možností. Teprve nedávno se o ni začali zajímat současní autoři, jako Blaise Cendrars či Valéry Larbaud. Na počátku Michauxova zájmu o Jižní Ameriku

---

<sup>812</sup> „Il souffle un vent terrible. / Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine, / Mais il y souffle un vent terrible. / Petit village Quito, tu n'es pas pour moi. / (...) / J'ai sept ou huit sens. Un d'eux: celui du manque. / Je le touche et le palpe comme on palpe du bois. / Mais ce serait plutôt une grande forêt, de celles-là qu'on ne trouve plus en Europe depuis longtemps. / Et c'est ma vie, par le vide. / S'il disparaît, ce vide, je me cherche, je m'affole et c'est encore pis.“ Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 189.

<sup>813</sup> „Equateur, Equateur, j'ai pensé bien du mal de toi. Toutefois quand on est près de s'en aller... (...) Equateur, tu es tout de même un sacré pays, et puis qu'est-ce que je deviendrai, moi? Je retourne à Paris et quand on revient à Paris sans le sou, on a beau faire le chemin par le Brésil et la forêt tropicale, on sent déjà les crampes de la misère...“ Tamtéž, s. 203.

<sup>814</sup> „Maintenant ma conviction est faite. Ce voyage est une gaffe.“ Tamtéž, s. 204.

<sup>815</sup> „C'est pourquoi ce voyage, il me semble que je l'ai refait vingt fois. Il devenait d'un fastidieux...“ Tamtéž, s. 232.

<sup>816</sup> „Allons, finissons-en.“ Tamtéž, s. 234.

pravděpodobně stojí jeho přátelství s francouzsko-uruguayským básníkem Julesem Superviellem, díky němuž se ve dvacátých letech nejspíš seznámil s Alfredem Gangotenou, jehož básně byly později přeloženy do francouzštiny.

Michaux si nevybral destinaci své cesty podle toho, co bylo o této zemi napsáno. Svým přístupem se tak zcela liší od předchozích autorů cestopisů, jakými byli například Chateaubriand aj. Ve své touze o „nulový stupeň“ textové reference si Michaux na cestu schválně bere nejmodernější současné autory, kteří s cestováním nemají nic společného a které si nakonec ani nepřečte: „V našich zavazadlech pouze moderní a sem tam vybrané knihy.“<sup>817</sup>

Michauxův exotismus je nesen snahou po *exotextovosti*, usiluje dostat se vně rámce evropské literatury. Cestování považuje za lék proti ustrnutí, petrifikaci hrozící spisovateli. Michaux odjíždí střetávat se s *jinakostí*, a tím akceptuje změnu své výpovědní situace. Přechází tak z uzavřeného prostoru vlastního světa a kultury do nového, otevřeného prostoru. Doufá, že dokáže text zakořenit, vetkat do reality. Přímo *vnutit* text referentu bez ohledu na jakékoliv zprostředkování je pro něho jedinou možností, jak nejsilněji prožít a sdělit exotickou zkušenost.

Michaux se proto v *Ecuadoru* deníkovou formou snaží proměnit akt psaní v samotné cestování. Chce sblížit čas psaní s reálným časem dění tak, aby rytmus prožitku odpovídal rytmu psaní. Vést si tyto každodenní záznamy musí být pro autora velmi obtížné a ubíjející, což čtenář brzy postřehne. Michaux to otevřeně potvrzuje: „Už dlouho mě můj deník otravuje.“<sup>818</sup>

Cílem deníku je podávat svědectví, něco sdílet, podělit se o zkušenost nebo uchovat vzpomínku, ale Michaux to na různých místech odmítá a popírá: „Ubohý deník! Ostatně o tom, co se stalo před chvílí, neřeknu nic.“<sup>819</sup>; „Zůstal jsem tři týdny v Paři, ale musel jsem je ve svém životě někde ztratit.“<sup>820</sup>

Nechce se dělit se čtenářem o své zážitky: „Ale teď vím, co mi vyhovuje. Neřeknu to, ale vím to.“<sup>821</sup> Michaux nerespektuje tradiční úzus a normy, a nakonec zpochybňuje svůj původní záměr vést cestopisný deník jako proces schopný sloučit momentální zážitky a jejich zápis. Cesta nakonec pro něho není prostředkem

---

<sup>817</sup> „Dans nos bagages rien que des livres modernes et non choisis.“ Tamtéž, s. 144.

<sup>818</sup> „Il y a déjà longtemps que mon journal m'embête.“ Tamtéž, s. 233.

<sup>819</sup> „Pauvre journal! D'ailleurs, ce qui s'est passé tout à l'heure, je ne le dirai pas.“ Tamtéž, s. 142.

<sup>820</sup> „Je suis resté trois semaines à Para, mais j'ai dû les égarer quelque part dans ma vie.“ Tamtéž, s. 232.

<sup>821</sup> „Mais maintenant je sais ce qui me convient. Je ne le dirai pas, mais je le sais.“ Tamtéž, s. 229.

umožňujícím zachycovat proměňující se skutečnosti. Psát a cestovat se jeví jako dva neslučitelné akty, neboť psaní o *vnějším* znicotňuje *vnitřní*.

Michaux se vymezuje proti mimetickému principu cestopisné deníkové formy, která má mít realistickou až faktografickou podobu, odmítá zaznamenávat vnější skutečnost: „Vycházet při psaní z představivosti bylo průměrné, ale co teprve vycházet z vnější podívané!“<sup>822</sup> Václav Jamek v doslovu k *Prostoru uvnitř* vymezuje jeho pojetí:

(...) Michaux bere psaní s výhradami a píše vlastně nerad; v každém případě není pro něho Kniha vyústěním dostatečným, skutečnost není Knihou povýšena či naplněna, a psaní je tedy podřízeno pragmatickému určení: má podávat doklad o *děni*, jež hýbe „prostorem uvnitř“, a stává se tak pohotovým nástrojem vytrvalé duchovní svépomoci, „práce na koleně“, či dokonce flikování (...).<sup>823</sup>

Cestování po Ekvádoru je v podstatě explorací vlastního niterného světa, stane se privilegovaným místem reflexe. *Exotextovost* Michaux nalezne sám v sobě, v *prostoru uvnitř*, a cesta mu k tomu nabídne prostředky. *Ecuador* je provokací exotického místa a exotického psaní. Michaux zasazuje text do klasické „architextové a paratextové“<sup>824</sup> výstavby, kterou následně demontuje.

V incipitu *Ecuadoru* se Michaux představuje čtenáři takto: „Muž, který neumí ani cestovat, ani si psát deník, zkomponoval tento cestovní deník.“<sup>825</sup> Autor se prezentuje jako „začátečník“ neznalý způsobů cestování a psaní, nechce se řadit k předchozím spisovatelům, jakým byl například Chateaubriand. Michaux používá třetí osobu jednotného čísla, nedistancuje se tak pouze od literární tradice, ale také od samotného vypravěče *Ecuadoru* – „já“ cestopisného deníku „je někdo jiný“.

Autor záměrně užívá slovo „zkomponovat“, spíše uplatňované v hudební terminologii, protože narušuje klasické formální prostředky cestopisu, hraje si se strategií psaní cestovního deníku. Podtitulem *Ecuadoru* je „cestopis“, čímž Michaux určuje příslušnost textu ke konkrétní žánrové formě, napovídá, jak knihu číst. *Ecuador* však sestavuje jako „anti-cestopis“.

---

<sup>822</sup> „Déjà écrire d’imagination était médiocre, mais écrire à propos d’un spectacle extérieur!“ Tamtéž, s. 177.

<sup>823</sup> Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, cit. vyd., s. 211.

<sup>824</sup> Vycházíme z terminologie Gérarda Genetta, jak ji zpracoval v knize *Palimpsestes*, Paris, Seuil 2003.

<sup>825</sup> „Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 139.



Určení místa a času jsou často nepřesná, dlouhé týdenní pauzy či odmlky střídají poznámky psané každých pět minut. Michaux tak narušuje základní pravidlo deníku, kterým je chronologie. Několikrát za sebou uvádí například stejné datum „Středa 21.“, jindy zase „vzorně“ vypisuje celý časový údaj „Čtvrtek 1. března.“, poté však upřesňuje pokaždé hodinu, kdy psal „Třetí hodina.“; „Čtvrtá hodina.“ atd. či co současně dělal: „Při jídle.“ Po „18. květnu.“ následuje až záznam „18. června.“, tedy po měsíční odmlce. Nebo naopak, během „Neděle ráno.“ sepíše mnoho poznámek, které pětkrát po sobě uvádí větou „O něco později.“ Tyto údaje vkládá Michaux na místě, kde se obvykle píše datum a odděluje je od textu.

Zdá se, že mu na jejich pravidelnosti, přesnosti a systematickosti nezáleží, nesnaží se věrně zaznamenávat průběh cesty a často přechází volně z prózy do veršů. Vychází při tom z přesvědčení, že písemná šlépěj není schopna zachytit událost odehrávající se v konkrétním místě a čase a její prožitek. Vlastní deníkový záznam či sám akt psaní oproti konkrétnímu dění či prožitku, byť tak nicotnému jako například hraní karet, jemuž se velkoryse oddal, komentuje: „Před několika minutami jsem byl velkomyslný. Ale psát, psát: toť zabíjet.“<sup>826</sup> Strukturovaný avšak fragmentární cestopis odhaluje vnitřní putování básníka více než jeho skutečné cestování po Ekvádoru.

Cestopisem prostupuje zhruba dvacet básní vytvářejících substitut popisu míst a krajiny. Michaux tím spíš vyjadřuje své vnitřní prožitky a dojmy. Skutečný popis, tento obvyklý a tradiční narativní prvek, je ovšem tím rozvrácen a *Ecuador* se stává ironickou a trpkou satirou na exotismus. Evokace cizí krajiny jsou navíc oproštěné od svého případného kouzla. Michaux se nijak nerozplývá nad exotickou pitoreskní scenerií ani se nesnaží o přesnost svých popisů.

Odmítání žánru literárních pamětí, snaha o *exotextovost*, odkrývá první stupeň intertextuality. Michauxova volba místa bez literární identity přitom odhaluje, jak je obtížné situovat se v prostoru bez textové stopy. V *Ecuadoru* totiž přes básníkův záměr vycházet z nulové textové reference nalezneme několik skrytých a diskrétních biblických a mytologických reminiscencí, například první verš básně *Arrivée à Quito* (Příjezd do Quita) může připomínat začátek modlitby Zdrávas Maria: „Zdrávas přece jen ztracená zemi Ekvádoru.“<sup>827</sup> Nemá to však žádnou zřetelnou funkci v dalším textu.

Exotismus a cesta do Ekvádoru je pro Michauxa první zkouškou rezistence vůči konvenční jednoduchosti. Přestože intertextualita je konstitutivním principem tradičního

<sup>826</sup> „Il y a quelques minutes j'étais large. Mais écrire, écrire: tuer quoi.“ Tamtéž, s. 144.

<sup>827</sup> „Je te salue quand même, pays maudit d'Équateur.“ Tamtéž, s. 153.

exotismu, Michaux svým cestopisem narušil textovou síť exotismu. Nesourodost cestování a literatury vystihl později v eseji *Les poètes voyagent* (1946, Básníci cestují), který vyšel v souboru *Passages*:

Básníci cestují, ale dobrodružství se jich nezmocňuje. Vášeň pro cestování nemá ráda básně. Snese, je-li to nutné, románové zpracování. Snese průměrný a špatný styl, a dokonce se jím rozněcuje, ale nemá ráda báseň. Cítí se špatně mezi rýmy. (...) Vcelku má raději špatnou společnost. Když se báseň a cesta setkaly, setkání nebylo moc šťastné ani plodné, alespoň jak se zdá.<sup>828</sup>

Jedinému básníkovi, kterému se podařilo zachytit cestování ve verších, byl z Michauxova hlediska Blaise Cendrars:

Existuje však paměťhodná výjimka: byl to Cendrars. On a jeho básně měly cestování ve svých útrokách. Ještě dnes se *Panama aneb Příhody mých sedmi strýců* a *Próza o transsibiřské magistrále a malé Johance z Francie* čtou, jako by vás unášel rychlík, jako byste v hydroplánu přistávali v tropickém zálivu.<sup>829</sup>

Michauxovo dílo je celkově charakteristické svou žánrovou rozmanitostí či roztříštěností. Většina jeho textů je těžko zařaditelná ke konkrétní literární formě. Autor se k nim rád během svého života vracel, měnil je, přeorganizoval například do antologií, o čemž svědčí *Prostor uvnitř*. Václav Jamek určuje žánrovou podobu Michauxova díla ve svém doslovu:

Je Michaux vůbec básník? Textů, které jsou zapsány jako básně, je v jeho díle menšina, a jde o verše velmi zvláštní, poměrně apoetické dikce, které se často jeví jako výzvy či jako zaklínání a působí především svým dynamismem, řetězcím souřadně a úderně, v srozumitelném myšlenkovém vzorci, přehlednou, asociačně nepřetržitou metaforiku. Prozaické texty jen málokdy vyznívají jako básně v próze, většinou jde o malé bajky či příběhy,

---

<sup>828</sup> „Les poètes voyagent, mais l’aventure ne les possède pas. La passion du voyage n’aime pas les poèmes. Elle supporte, s’il le faut, d’être romancée. Elle supporte le style moyen et le mauvais, et même s’y exalte, mais elle n’aime guère le poème. Elle se trouve mal dans les rimes. (...) En somme, elle préfère la mauvaise compagnie. Quand poème et voyage se sont rencontrés, la rencontre n’a généralement pas été heureuse, ni féconde à ce qu’il semble.“ Michaux, Henri: *Œuvres complètes II*, cit. vyd., s. 307.

<sup>829</sup> „Il y a eu pourtant une mémorable exception: ce fut Cendrars. Lui et ses poèmes avaient le voyage dans le ventre. Encore maintenant, *Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles* et *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* se lisent comme un rapide vous prend, comme un hydravion amerit dans un golfe des Tropiques.“ Tamtéž, s. 308.

záznamy více či méně fantastických událostí, zvyklostí či forem bytí, tedy o formy narativní, zároveň však u Michauxe najdeme i útvary esejistické a úvahové, sledy aforismů, záznamy deníkové a cestopisné.<sup>830</sup>

V poslední části *Ecuadoru*, nazvané Préface à quelques souvenirs (Předmluva k několika vzpomínkám), jako by konečně začínal opravdový cestopis. Michaux se snaží „dohnat“ čas: „Když autor vidí takhle bohatý rok zkrácený na tak málo stránek, je dojat. Určitě se toho událo daleko víc. A tak pátrá. Ale rozhrnuje jen mlhy. Nu a tak, aby zakryl své rozpaky, nasadí hlas pedagoga.“<sup>831</sup> A asi proto na dalších několika stranách Michaux popisuje konkrétní ekvádorské reálie: indiánské chatrče, tetování, pirogy, andské hory, přívětivost Indiánů. V těchto malých deskriptivních prózách se čtenář dozvídá mnohem více o Indiánech a jejich zvycích než v celém deníku!

V krátké předmluvě, kterou by měl spíše nazvat doslovem, se Michaux opět distancuje od vypravěče a podepisuje se jen iniciálami H. M., což zapadá do jeho strategie přepisování vlastního díla a do dalšího z básnickových postupů při narušování tradiční architextové struktury cestopisu. Významnou úlohu zde sehrává také odstup od cesty – využití vzpomínek –, který mu paradoxně umožňuje podávat mnohem realističtější obraz Jižní Ameriky. Cestopis nabývá polyfonické podoby, autor jako další z repertoáru svého básnického rejstříku vytáhne „hlas pedagoga“. Michaux ironizuje nejen klasické cestopisy, které mají často didaktický ráz, ale zároveň také postoj turistů majících dojem, že navštívit exotickou zemi už znamená poznat ji a moci o ní poučovat.

*Ecuador* lze do jisté označit za básnický cestopis, jak tento žánr v kontextu české meziválečné literatury charakterizuje Vladimír Macura ve studii Básnický cestopis:

Svémi žánrovými předpoklady (vysvobození subjektu z dosavadních vazeb, jeho konfrontace s novou realitou, jež současně relativizuje obecnou platnost reality výchozí, představení této nové reality především ve smyslové podobě) se básnický cestopis velmi dobře hodí pro poezii hledání nového, obrodivého doteku se skutečností, ve chvíli, kdy se zdá být

---

<sup>830</sup> Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, cit. vyd., s. 211–212.

<sup>831</sup> „Voyant une grosse année réduite à si peu de pages, l’auteur est ému. Sûrement, il s’est passé encore bien d’autres choses. Le voilà qui cherche. Mais il ne rencontre que brouillards. Alors, pour masquer son embarras, il prend une voix de pédagogue.“ Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 235.

zakryta zbytnými společenskými normami ve smyslu co nejširším – tedy včetně norem kulturních a literárních.<sup>832</sup>

O několik let později Michaux opět rozvrací žánr cestopisu v knize *Barbar v Asii*. Nemá deníkovou formu, je rozdělena do kapitol podle navštívených zemí. Podrobný průběh cesty se však dá těžko zrekonstruovat, jde spíše o mozaiku poznámek, reflexí, fragmentů, vzpomínek z četby atd. Kniha začíná větou: „V Indii není nic k vidění, všechno si žádá výklad.“<sup>833</sup> Michaux také obrací tradiční etnocentrické hledisko: on je „barbarem“ – cizincem, divochem – v Asii.

V *Barbaru v Asii* nenajdeme básně, jen některé pasáže mají takřka formu básní v próze. Michaux se opět odvrací od vnější podoby navštívených zemí, všímá si všeho, co je „podivné“, zvláštní či enigmatické v chování a duši Asiátů, kteří se mu zdají být svým duchovním životem nadřazení Evropanům. Proto se on považuje za „barbara“. Jeho postoj je však etnocentrický a vede ho často ke zevšeobecňování.

Jak dokládají předmluvy k následujícím vydáním, Michaux se později od tohoto cestopisu distancoval. V roce 1945 napsal: „Dvanáct let mě dělí od téhle cesty. Je tam, já jsem tady. Těžko jeden pro druhého ještě něco uděláme.“<sup>834</sup> A v roce 1967: „Propast se ještě víc prohloubila, propast, která dnes činí pětatřicet let. (...) Tahle kniha mi už dávno není po chuti, obtěžuje mě, uráží, dělá ostudu, a přitom mi většinou dovolí opravit jen sem tam nějakou malichernost.“ (Tamtéž, s. 9–12)

Cestopis *Ecuador* je koneckonců vyznáním Michauxových vnitřních svárů a vzpoury proti úzům, konvencím, mapuje jeho vývoj v poznání světa, psaní a všudypřítomné nicoty. Téměř nedostupné náhorní planiny, spleť amazonský prales, nebezpečný hmyz a vůbec celé jihoamerické prostředí v podstatě vynesly či podobně jako dávné vulkány, po nichž putoval, vyvrhly či zjevily podobu a daly první tvar jeho prožitku bolestného bytí člověka. Michauxovo dílo se po cestě do Jižní Ameriky intenzivně rozrostlo, což Raymond Bellour v poznámkách k *Ecuadoru* vystihuje a vymezuje tím zásadní význam tohoto cestopisu v celém básnickově díle: „V *Ecuadoru* už je *všechno*, doslova a ve všech směrech. Je to kniha nestálosti, poddajnosti. (...)“

---

<sup>832</sup> Macura, Vladimír: Básnický cestopis, in Zeman, Milan (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*, Praha, ČS 1987, s. 41.

<sup>833</sup> Michaux, Henri: *Barbar v Asii*, přel. Hana Zahradníčková, Kutná Hora, Tichá Byzanc 2010, s. 15.

<sup>834</sup> Tamtéž, s. 7.

*Ecuador* je laboratoř: kniha, v níž se Michaux našel, první, již strpěl, aby ho zastupovala.“<sup>835</sup>

### Explorace nitra jako zážitek exotiky

Cestování se ukázalo jako možnost, jak vynést na povrch vše, co je v Michauxovi hluboce zakotveno, skryto. Postupně se putování po světě rozpouští ve prospěch samotné explorace nitra. Exotismus představuje pro básníka způsob „katarze“, vnitřní duševní očistu, může tak „vymýtit“ svůj vnitřní život. Podobným prostředkem je mu ovšem také poezie, která se spolu s exotismem stává v jeho pojetí *exorcismem*. Návštěva Quita znamenala sestup do pekla, neviditelného vnitřního prostoru vlastního vědomí, zdolání vnitřních hranic. Proto Michauxa lákal rovník procházející Ekvádorem. Tuto imaginární čáru rozdělující zeměkouli na dvě hemisféry můžeme překročit, aniž ji vidíme. Podobné překračování *neviditelného* Michauxa fascinuje, symbolizuje pro něho překonání jakýchkoliv hranic mezi vnitřkem a vnějškem, což Jean-Michel Maulpoix charakterizoval:

Michaux se nevydává na exotickou výpravu, spíše si ukládá zkoušku, vykročení ze sebe samého. Výpravou do Ekvádoru se načas odchyluje od všednodenního „shrbeného putování“ k riskantnějším výstupům a skluzům. Jako by v té chvíli hledal ideální a nepřekročitelný *střed* světa. Avšak nachází tu znovu v jiné podobě jen vlastní nedostatečnost a mizivost. Rovník se tak stává zároveň tajemstvím, mezí, dělicí čarou probíhající v něm uvnitř.<sup>836</sup>

Na konci *Ecuadoru* básník přece trpce poznamenal, že cestování po Ekvádoru bylo chybou, protože: „Svou pravdu nalezneme stejně dobře osmačtyřicetihodinovým pozorováním jakékoliv obyčejné nástěnné tapiserie.“<sup>837</sup> Michaux hledá neskrytě „svou pravdu“, cestování se v tomto směru ukázalo jako ne zcela marné. Tzvetan Todorov poukazuje na příbuznost mezi Montaignovým a Michauxovým pojetím cestování:

---

<sup>835</sup> „Il y a tout dans *Ecuador*, littéralement et dans tous les sens. C'est le livre de l'instabilité, de la malléabilité. (...) *Ecuador* est un laboratoire: le livre où Michaux s'est trouvé, le premier par lequel il supportera d'être représenté.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 1072.

<sup>836</sup> Citováno in Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, cit. vyd., s. 216.

<sup>837</sup> „On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, cit. vyd., s. 204.

Pozorovat rozdíly: to je proces učení, uznání lidské rozmanitosti. To je podle Montaigne přínos cestování: skýtá nejlepší způsob, jak „odrhout a opilovat náš mozek o mozek druhého“ (Eseje, I, 26); a přestože je pro Montaigne stejně jako později pro Michauxa cílem poznání sebe sama, není cestování v tomto směru méně nezbytné: teprve explorací světa se dostaneme nejhluběji v sobě.<sup>838</sup>

Pouze „nehybným cestováním“ může člověk dojít mnohem dál v poznání svého nitra, není vyrušován a rozptylován vnějším světem. Ve sbírce próz a básní *Noc v pohybu* (1935, rozšířeno 1967) se Michaux snaží najít „svůj kus půdy“, na němž by mohl stát na vlastních nohou. Putuje v sobě, po sobě, stává se etnografem sebe sama. Nepřátelský, nepříznivý a nepřístupný svět Michaux symbolicky ztvárnil do imaginární krajiny – do obrazu polární, severní, zmrzlé scenerie plovoucích ker v básni v próze *Ledovce* (1934), rozčleněné do čtyř odstavců oddělených od sebe jako veršové sloky.

Ledovce představují absolutní protipól tradiční exotické krajiny: jednak zeměpisně (jde o extrémní sever Atlantiku), jednak co se týče teploty hluboko pod bodem mrazu. Navíc jde o krajinu vylidněnou, prázdnou, nepřístupnou, nepřívětivou, v níž jsou životní podmínky téměř nulové. Je to místo častých ztroskotání, smrti, obývané především mrtvými těly námořníků a polárníků.

Ledovce, bez zábradlí, bez obrubní, k vám se stahují staří sestřelení kormoráni a duše nedávno zemřelých námořníků a opírají se o hyperborejské noci plné čar a kouzel.<sup>839</sup>

Ledovce ztělesňují osudnou nepřízeň přírody a sídlo smrti jakožto „jiskřivé majáky Smrti bez úniku“ (tamtéž, s. 39). Ocítáme se na věčnosti, ne však na onom světě, ale kdesi na severu Země, v níž vládne prázdnota, ticho a mráz. Ledovce představují „katedrály bez náboženství, zasvěcené jen věčné zimě, ztracené v polárním příkrovu planety Země“ (tamtéž, s. 39). Michaux je oslovuje, každá „sloka“ této básně v próze začíná apostrofou ledovců, mající funkci personifikace, a básník je dokonce proměňuje v chrámy různých kultů či modly: „Ledovce (...) vznešení Buddhové na nedozřelých mořích.“ V básni je patrný soulad a důvěrný vztah mezi mrazivou samotou

---

<sup>838</sup> „Observer les différences: c'est un travail d'apprentissage, de reconnaissance de la diversité humaine. Telle est la vertu du voyage selon Montaigne: il nous offre le meilleur moyen de ‚frotter et limer notre cervelle contre celle d'autrui‘. (Essais, I, 26, p. 152); et même si, pour Montaigne comme pour Michaux plus tard, le but est de se connaître soi-même, le voyage n'en est pas moins indispensable: c'est en explorant le monde qu'on va le plus au fond de soi.“ Todorov Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 462.

<sup>839</sup> Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, cit. vyd., s. 39.

polární krajiny a básníkem, jehož vědomí je také zakotvené v prázdnotě. Anafora „ledovce“ zintenzivňuje pocit spřízněnosti, báseň však vedle personifikační figurace má podobu exklamace a prolnutí obou linií vrcholů vyznáním náklonnosti k ledovcům:

Ledovce, Ledovce, vy samotáři bez žádostí, vy uzavřené, nepřístupné, a nezamořené. Blíženci ostrovů, blíže zřidel, jak dobře vás vidím, jak jste mi spříznění...<sup>840</sup>

Polární krajina je mnohem extrémnější než andské náhorní planiny z básně La Cordillera de los Andes, a možná právě proto se básníkovi v jeho představách mnohem více zalíbila a je mu bližší. Navíc se zde jedná jen o jeho vizi: „jak dobře vás vidím.“ Ve světech, které Michaux vidí svým vnitřním zrakem, se lépe odráží jeho zalíbení v nicotě a skutečný zážitek exotiky, tedy poznání cizího a neznámého.

Několik měsíců po *Ecuadoru*, v listopadu 1929, vyšla sbírka drobných próz a básní *Mé državy*. V jejím úvodním prozaickém čísle *Mé državy* se Michaux snaží vymezit hranice vlastní identity a alterity, vnější a vnitřní skutečnosti: „Je můj kus půdy a já; a pak to cizí.“<sup>841</sup> Václav Jamek Michauxův způsob řešení ontologických otázek vymezuje:

Především tu máme řadu klíčových textů, jež „ohledávají“ bytí jako takové, a postihují tedy nejprve obecný ráz a stav vnitřního prostoru – dějiště bytí – i povahu dějů, v nichž se bytí projevuje: *Mé državy* ukazují v jeho bídě sám základ, chatrnou látku vlastní bytosti, na niž je člověk odkázán ve vztahu se světem a na niž by měl *stavět*, i když se k tomu vůbec nepropůjčuje (...).<sup>842</sup>

Ve sbírce najdeme báseň *Odvezte si mě*, která je vyzváním naruby, vyjadřuje touhu, aby si autora „někdo“ odvezl:

Odvezte si mě lodí, karavelou,  
Vysloužilou a klidnou karavelou,  
Na přídi, přímo ve zpěněné třišti,  
A v dáli, v dáli mě tam pust'te vodou.<sup>843</sup>

---

<sup>840</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>841</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>842</sup> Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, cit. vyd., s. 218.

<sup>843</sup> Tamtéž, s. 77.

Jako kdyby Michaux definitivně rezignoval na cestování, na touhu vyjet vstříc světu. Jeho „pasivita“ souzní s přáním být zahrabán, schován, ztracen ve vodách, což vyjadřuje poslední samostatný verš: „Odneste si mě, nebo spíš zaházejte mě.“ Vyjít ven paradoxně znamená touhu nechat se zahrabat.

Imaginární cestování do „vnitřních“ zemí, které ve skutečném světě neexistují, vytváří další podobu Michauxova exotismu. Jeho utopické světy jsou nejvýrazněji přítomné ve sbírce *Ailleurs*, jejíž zamýšlené názvy *Imaginární cesty* či *Knihy cestovatelova*<sup>844</sup> zněly mnohem explicitněji. Soubor obsahuje texty, které už knižně vyšly samostatně: *Voyage en Grande Carabagne* (1936, Cesta do Velké Bacharábie<sup>845</sup>), *Au pays de la magie* (1941, V zemi magie) a *Ici Poddema* (1946, Tady Poddema). Tyto texty jsou paradoxně mnohem více „etnografické“ než předchozí cestopisy. S přesností botanika a zoologa Michaux popisuje faunu a flóru, obyvatele země, jejich zvyky a tradice atd. V předmluvě uvádí, že ve dvou prvních zemích žil asi dva roky a v Poddemě o trochu kratší dobu, a zdůrazňuje jejich přirozenost.

Michaux přitom vytváří nová slova, exotické názvy, jako například zemi Velká Bacharábie, jejíž podobu a život v ní vystihuje prostřednictvím etnologické kroniky. Nejvíce informací podává o kmenech či rasách, jejichž francouzská jména zní mimo jiné jako: Hacs, Émanglons, Omobuls, Orbus atd., a opatřuje je charakteristikami. Například u tzv. Vibres – Vibrů uvádí jen krátký údaj o tom, jaké mají záliby a jak přicházejí na svět:

Vibrové mají rádi vodu, potápějí se až k houbám, mají převahu nad žraloky a chobotnicemi. Vracejí se večer, aniž se utřeli, s namodrale fosforeskujícím tělem. Jejich ženy rodí v člunu, nacházejíce ve vlnění moře dostatek síly, aby vytlačily dítě, které se touží narodit.<sup>846</sup>

Tento smyšlený svět obsahuje tradiční charakteristiky exotické literatury: pozorování a popis chování, zvyků, přírody a cizí názvy a jména. Michaux navrácí exotice její *podivnost* či *bizarnost*, tedy pocit, který kdysi neznámé zaoceánské země vzbuzovaly. V knize *Henri Michaux ou Le refus de l'enfermement* (1999, Henri

---

<sup>844</sup> *Voyages imaginaires, Le Livre du voyageur.*

<sup>845</sup> Překlad titulu Václava Jamka, in *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, cit. vyd., s. 218.

<sup>846</sup> „Les vibrent aiment l'eau, plongent aux éponges, ont raison des requins et des pieuvres. Ils reviennent le soir, sans s'être essuyés, le corps bleuté de phosphorescences. Leurs femmes accouchent dans une barque, trouvant dans les mouvements de la mer les forces nécessaires pour expulser l'enfant qui désire naître.“ In Michaux, Henri: *Œuvres complètes II*, cit. vyd., s. 43.



Michaux aneb Odmítnutí uzavření) Maurice Blanchot však uvádí, že básník tím nesleduje žádný cíl poučit nás či ohromit, ale „klíč k této podivnosti je to, že pro nás nemá žádný smysl, že doslova nemá ani hlavu, ani patu“<sup>847</sup>. V prolínání skutečnosti a imaginace tkví originalita jeho díla, s tím zásadním rozdílem, že „navíc toužil izolovat imaginaci a mimo jakýkoliv odkaz na osud člověka vyjádřit její záhadnou poezii“<sup>848</sup>. Krajiny a život ve Velké Bacharábii mají zcela nevídaný a neobvyklý ráz, ale jak Michaux uvádí v předmluvě, to vše je „přirozené“ a tuto svou vnitřní exotiku zobrazuje „banálnými“ jazykovými a literárními prostředky.

Prostřednictvím halucinogenních drog se však básník později vydává do ještě vzdálenějších „umělých rájů“: v letech 1956 až 1960 na sobě pod lékařským dohledem zkouší účinek meskalinu atd. Tato zkušenost se odráží ve sbírkách *Misérable miracle* (1956, Ubohý zázrak), *L'Infini turbulent* (1957, Vířivé nekonečno), *Connaissance par les gouffres* (1961, Poznání propastmi) a *Les Grandes épreuves de l'esprit* (1966, Veliké zkoušky ducha). V těchto letech rozvíjí své grafické dílo, které započal už v roce 1937. Jeho výtvarné dílo je tvořeno znaky, není figurativní, podobně jako jazyk je znakovým systémem.

Až k tomuto *prostoru uvnitř* Michauxa přivedlo náročné cestování po Jižní Americe, které koneckonců bylo jeho iniciační cestou. Poskytlo mu patřičné podmínky pro reflexi o psaní a vlastním bytí, zásadní pro jeho nadcházející dílo. Setkání s exotikou bylo zkouškou „odolnosti“ proti kodifikovaným úzům a kulturním konvencím – Michaux se ubránil jednoduchému exotismu, rozvrátil exotický literární topos a cestopisný žánr. Uvědomil si, stejně jako Michel Leiris a André Gide, že cestování nabývá ve dvacátém století zcela nového charakteru, a utvrdil se beze zbytku ve svém přesvědčení, že mýtus exotiky jako ideálního místa se vyprázdnil. Zklamání z cest, které tito autoři podnikli na různé kontinenty, vychází z rozporu mezi označujícím a označovaným, očekáváním a skutečností. Rozpadl se také mýtus útěku, ztratil svůj smysl: odjezd nepřináší ani vytouženou, ani žádnou jinou úlevu, stejně jako ztratil jakoukoli potenciální možnost být impulzem k hledání ideálu.

V případě Afriky stopy, které za sebou předchůdci zanechali, nenávratně poznamenaly, přesněji zničily exotiku místa. Je čím dál těžší najít ve světě opravdu něco *nového*, nevídaného, cizího, kdežto *prostor uvnitř* skýtá širokou škálu možností.

---

<sup>847</sup> „La clé de cette étrangeté, c'est qu'elle n'a pas de sens pour nous, c'est que littéralement elle ne rime à rien.“ In Blanchot, Maurice: *Henri Michaux ou Le refus de L'enfermement*, Paris, Farrago 1999, s. 22.

<sup>848</sup> „a eu en outre l'ambition d'isoler l'imaginaire et, en dehors de toute référence au destin de l'homme, d'en exprimer la poésie mystérieuse.“ Tamtéž, s. 24.

Leiris například po své africké misi psal výhradně životopisy, stejně jako Michaux se věnoval exploraci vnitřního života.

Ve třicátých letech dvacátého století tak cestopis podléhá, jakožto původní žánr exotické literatury, mnohým rozvratům. Michaux odmítá vnější skutečnost zaznamenávat, rozvrací deskriptivní funkci cestopisu, stejně jako jeho realistickou až faktografickou podobu. Necituje žádného jihoamerického či evropského cestovatele, spisovatele či básníka, vymyká se intertextualitě, která doposud představovala konstantu exotické literatury. Michaux je naprosto přesvědčen, že ani poezie, ani próza nejsou s cestováním slučitelné. Demystifikoval exotiku, současně jí však navrátil její ryzí „bizarnost“ a „podivnost“, tedy skutečný pocit odcizení. Vystupuje s velkou pokorou a respektem vůči „jinému“, zažívá autentický pocit cizosti v neznámém prostředí, autentickou konfrontaci s alteritou.

Avantgardní poezii přinesl exotismus východisko z duchovní a umělecké krize, zapadal do její subverzivní poetiky a estetiky. Ve třicátých letech však dochází k definitivnímu rozvrácení exotického mýtu. Cestování však přivedlo zejména Leirise a Michauxa do tzv. „situace psaní“, jak ji pojmenoval Roland Barthes v knize *Říše znaků* (1970) zachycující zážitky z Japonska. Cestování zde vymezuje jako tvůrčí uměleckou možnost, pomocí níž lze vybrat kdekoli na světě jistý počet znaků a vytvořit z nich systém, v případě *Říše znaků* tedy exotický systém (není koneckonců důležité, jde-li o Čínu či Japonsko atd.). Zásadní pro Barthesa je ovšem to, že nově ustavený systém, vytvořený díky cestování, umožňuje autorovi ponořit se do „situation d'écriture“, a vyvarovat se tak ustrnutí, které mu jinak hrozí.

## Závěr

*Tyto blažené ostrovy existují pouze v oblacích naděje a vzpomínek. Odplouvají nebo se vzdalují, když se jim přibližujeme.*

Sainte-Beuve

V disertační práci byly nastíněny hlavní vývojové tendence exotismu, jak se odvíjely od objevení Tahiti, a jejich základní projevy a proměny od konce 18. století do třicátých let 20. století ve francouzské a české literatuře. Zaměřila jsem se na vznik mýtu o Tahiti jako rajského místa, jeho bezprostřední filozofickou interpretaci v období osvícenství a na jeho transpozici do literatury ve všeobecnější podobě: z mýtu exotického ráje se ostrov Tahiti v různých dobách vytrácel ve prospěch jiného, někdy neurčitěho, cizokrajného a ideálního místa, kultury atd., jindy byla přítomnost Tahiti zcela zásadní.

V první fázi, tedy v první polovině 19. století a zejména v období vrcholného romantismu, mýtus o exotickém ráji obohatil literaturu o nové podněty, což ovšem postupem času vedlo ke vzniku schémat a klišé, která svým opakováním vtiskla tomuto mýtu pokleslou podobu. Přestože povrchní a laciné zpracování exotismu přetrvávalo až do 20. století, paralelně s ním od druhé poloviny 19. století byl mýtus Tahiti zásadně přehodnocen a došlo k jeho nové transpozici. S nástupem moderní lyriky se stal vnitřním útekem od reality a byl zbaven svého pitoreskního nánosu.

Od konce 19. století byly význam a funkce mýtu exotiky zcela obnoveny a v podobě autentického zájmu o cizí kultury se exotismus dokonale snoubil s avantgardním uměním a literaturou. Ve třicátých letech 20. století však došlo k jeho výraznému rozvrácení.

Exotismus se v oblasti literární teorie dá těžko definovat, protože není spojen pouze s jedním konkrétním obdobím, literárním směrem, žánrem, tématem, stylem a tudíž nemá fixní narativní formu ani poetiku. Přesto však lze z chronologického přehledu různých podob exotického mýtu vyvodit některé jeho konstanty a obecné tendence.

## Geneze nového literárního mýtu

Exotismus ve spojení s objevením Tahiti přinesl francouzské literatuře a později světové literatuře nový mýtus. Tichomořský ostrov svou zeměpisnou polohou, příjemným klimatem, štědrá vegetací, mírumilovnou povahou obyvatel na první pohled odpovídal evropským představám o Edenu, zlatém věku, Elysejských polích a Kyteře, bezprostředně v myslech objevitelů oživil řecko-římské a biblické příběhy o ráji.

Zakládajícím textem postupně se rodícího mýtu se stal lodní deník námořního kapitána Louis-Antoina de Bougainville *Cesta kolem světa* (1771), v němž byl ostrov pojmenován Nová Kytera a popsán jako „locus amoenus“. Bougainville příznačně využil tradiční antický topos a svou kulturní zkušenost, a tak podal obraz tahitského prostředí v idealizované a silně stylizované podobě. Tyto už od počátku patrné stopy smyšleného obrazu tak provázejí tahitský mýtus do té míry, že hovoříme i v přeneseném smyslu o mýtu o Tahiti. Neboť právě vedle rozměrů vyloženě mytologických, tedy těch, které interpretují situaci člověka na zemi, jeho původ a způsob života, dávají mu řád a smysl, sem proniká velká dávka zkreslení. A právě dějiny tohoto zkreslení, postupné pronikání a využití ve francouzské a české literatuře ve své práci podávám.

Popis Tahiti jako ráje na zemi zaujal Bougainvillovy současníky a následovníky, protože splňoval všechny atributy mýtu, které vymezil Philippe Sellier ve studii Co je literární mýtus?<sup>849</sup> Podle něho vzniká z příběhu, který je charakteristický významovou víceznačností, symbolickou přesyceností a současně reflektuje univerzální fantasmata. Lze ho interpretovat různými způsoby, a proto zůstává přitažlivý napříč staletími.

Bougainvillův popis ostrova nabízel všeobecně známý příběh týkající se původu civilizace a s ním výrazné literární a estetické možnosti, které básníci a spisovatelé mohli bohatě využívat. Více než o pozorování, popis přírody jako takové, šlo o reprodukování a obměňování rétorického schématu. Tahiti tak spíše než místo představovalo *topos*, „tedy soubor odkazů a charakteristik vycházející do značné míry z citátů, textových fragmentů, citací děl (...) a představ nebo jejich kombinace“<sup>850</sup>. Stalo se výrazem osobních představ, vymyšleným konstruktem a diskurzem vzniklým v Evropě a prosazujícím se déle než dvě staletí v literatuře, a dokonce je živý až dodnes v oblasti turismu, stejně jako ve filmu, každodenní realitě atd. Tento umělý výtvar se opírá od svého počátku o idealizaci tropického ostrova.

<sup>849</sup> In *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd., s. 99–117.

<sup>850</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*, cit. vyd., s. 203.

## Idealizace exotického ostrova

V literatuře exotismus povětšinou pramenil z hledání *štěstí* za hranicemi vlastní země a přetrval v úzkém vztahu s ideály o postavení a životě člověka na světě. Sny o ráji se už od středověku vtělovaly do tzv. *Novus Mundus*, objevené Ameriky. Cesta na nový kontinent nebyla vnímána pouze jako přesouvání v prostoru, ale také v čase, nejen do „dětství lidstva“, kdy i Evropané byli tzv. divochy, ale dokonce až do edenské doby.

Od 18. století tato fantasmata převzalo ve francouzském kontextu právě Tahiti. Evropané objevili na polynéském ostrově pozoruhodnou společnost divochů žijících v souladu s přírodou a neznajících soukromé vlastnictví ani sexuální zákazy, kteří přesto žili ve společnosti, v níž vládla rovnost, spravedlnost, svoboda, počestnost a hojnost. Tyto pojmy byly totožné se základními ideály, mravními zásadami a ctnostmi francouzských osvícenských filozofů.

Uspořádání tahitské společnosti utvrdilo zejména Denise Diderota ke kritickému postoji k současné společnosti a bylo bezesporu jednou z inspirací při vytváření konceptů občanské svobody, demokracie a lidských práv, ale také pro uvolnění mravů. Tahitský divoch, schopný žít v souladu se svými pudy, aniž cokoliv ztratil ze své lidské důstojnosti, byl považován za vznešenějšího člověka než tehdejší civilizovaný Evropan, jak Diderot ukázal ve svém *Dodatku k Bougainvillově cestě*<sup>851</sup>. V této stati se definitivně ustavil tzv. mýtus o dobrém divochovi, jehož původ sahá až do 16. století. V Diderotově koncepci mýtus o Tahiti nabyl filozofické podoby a významu, čímž ho učinil součástí dějin evropského myšlení a kultury.

Od tohoto okamžiku představa exotického ostrova či země odkazovala na daleké, ideální místo a na ideální časový prostor, kterým byla přikrášlená minulost, a přitom na prostor snu a touhy, jenž nabýval symbolické hodnoty harmonického světa. Pojetí exotického ostrova jako místa ideálního uspořádání společenských vztahů a rodinné harmonie, bezstarostného života v souladu s přírodou oplývající štědrými dary se rychle dostalo do obecného povědomí a zpopularizovalo se. Utopické rysy exotického mýtu se staly jeho trvalými vlastnostmi.

Exotismus můžeme tedy definovat jako bdělé snění<sup>852</sup> o dálném místě, k němuž patřila také touha literárně či výtvarně ho zobrazit. Vyznačuje se postojem, v němž bylo *jiné* systematicky oblíbenější než to, co je domácí a důvěrně známé. *Jiné* bylo

<sup>851</sup> Diderot, Denis: *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard 2002.

<sup>852</sup> Viz Bachelard, Gaston: *Poetika snění*, přel. Josef Hrdlička, Praha, Malvern 2010.

vyzdvihováno jako lepší a zároveň vhodné k tomu, aby se do něj promítaly nejružnější ideály a fantasmata. Tento postoj se však zakládal na neznalosti tohoto *jiného*, což nezdědka implikovalo nedostatečnou vůli skutečně se něco o něm dovědět. Tato znalost by relativizovala jeho jinakost a jeho zidealizovanou tvářnost. Tzvetan Todorov v knize *Nous et les autres* upozornil na tento paradox exotismu: „Znalost je neslučitelná s exotismem, ale neznalost je zase neslučitelná s chválou ostatních; jenže to je přesně to, čím by exotismus chtěl být, tedy chválou v neznalosti. Takový je jeho konstitutivní paradox.“<sup>853</sup>

Proto se skutečným zájmem o cizí kultury a s jejich studiem došlo k rozvrácení exotického mýtu. Hlubší poznání Tahiti přineslo deziluzi, okouzlení rajskou podobou mýtu se pomalu začalo vytrácet z literatury. Exotismus je postavený na idealizaci a *nedorozumění*, a proto nemohla tato utopie dlouho přetrvávat. Omyly začala opravovat věda o exotice, tedy etnografie<sup>854</sup>, která přinesla mimo jiné jedno zásadní ponaučení, že je potřeba být přítomný na místě, o němž chceme něco napsat.

Mýtus exotického ráje a dobrého divocha se tak stal zrcadlem nastaveným evropské civilizaci. Spisovatelé a básníci v tomto zrcadle pozorovali sami sebe a své současníky, tedy mravy, zvyky a uspořádání společnosti, v níž žili. Bougainvillův popis pobytu na polynéském ostrově odrážel vlastně evropské kulturní dědictví, a ne skutečné realie tichomořského ostrova. Tahiti představovalo konkretizaci celého myšlení a snění 18. století od libertinismu po dobovou filozofickou konfrontaci mezi „état de nature“ (přírodním či přirozeným stavem) a civilizací. Na příkladě Tahiti se dá uplatnit tvrzení E. W. Saida, že „Orient tak pomáhal Evropu (či Západ) negativně definovat – byl jejím protikladným obrazem, myšlenkou, osobností i zkušeností.“<sup>855</sup> Popis života na polynéském ostrově se stal nástrojem kritiky evropských mravů i kritikou kolonialismu. Vycházeli z něho nejen osvícenští filozofové 18. století, ale také umělci a básníci 19. a 20. století, kdy mýtus exotiky postupně nabýval nových obsahů. Problematiku exotismu všeobecně shrnul Todorov v *Nous et les autres* slovy: „(...) nejedná se (...) tolik

---

<sup>853</sup> „La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres; or c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 356.

<sup>854</sup> Viz Claude-Lévi Strauss: *Smutné tropy*, Praha, Odeon 1966.

<sup>855</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*, cit. vyd., s. 12–13.

o hodnocení cizího, ale spíše o kritiku sebe sama, a více než o popis skutečnosti, jde o vyjádření ideálu.<sup>856</sup>

### Estetický rozměr mýtu

Trvalým inspirativním bohatstvím exotického mýtu se stal jeho estetický rozměr. Až do období renesance bylo hlavním záměrem exotické literatury informovat čtenáře o světě, byla nejprve literaturou topografickou, popisující cizí a neznámá místa: země, ostrovy, krajiny, jejich obyvatelé, zvyky, náboženství atd. Nejčastěji užívaným žánrem se proto stala próza, zejména cestopis či deník. S objevováním Tahiti a idealizací tropické krajiny se naopak do dosud obvyklých pragmatických popisů cizokrajného místa začaly vměšovat popisy nabývající postupně estetickou funkci. Snaha o ornamentální kompozici už dominovala nad faktografickou složkou Bougainvillova lodního deníku, v němž kapitán užíval antickou *ekfrasi*, rétorický prostředek sloužící k popisu uměleckého díla, stavby či jedince v literárním textu.

Exotismus se tak od 18. století až do počátku 20. století podílel na rozvíjení básnické obraznosti: v literatuře převládalo vytváření představ, evokací působivých a svůdných cizokrajných obrazů nad zachycováním věrné či autentické podoby exotického světa. Po celé 19. století si tyto výjevy zachovávaly ornamentální charakter – od Chateaubrianda po Lotiho najdeme v exotické literatuře stylizované a pitoreskní popisy, v nichž je příroda esteticky idealizována a ztělesňuje štěstí. Důraz byl kladen na zachycení vizuálních dojmů. Spisovatelé chtěli ohromit „nevídanými scénami“ obsahujícími překvapující kontrasty světů, barev, pestrými folklorními kostýmy, cizokrajnými rostlinami aj. Pitoresknost takovýchto obrazů zesilovala a vyjadřovala intenzitu citů a smyslových zážitků romantických hrdinů.

Exotika postupně pronikla jak do poezie, tak do prózy atd., ale vždy byl její konstantní složkou výrazný lyrismus. Pro Charlese Baudelaira představoval exotismus jednu z cest, jak dosáhnout *čisté krásy*. Netajila se však v detailním popisu reality, ale v jejím obraze, jak ho Baudelaire evokoval, protože v něm vytvářel celý „vesmír“ vztahů, *correspondances* mezi duchem a smyslovými vjemy. Do evokací cizokrajných míst tak pronikaly ideály řádu, míru a rozkoše, vyvažující protiklady současného „světa běd“.

---

<sup>856</sup> „(...) il s'agit ici moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins la description d'un réel que de la formulation d'un idéal.“ In Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, cit. vyd., s. 355.

## Příběhové scénáře a intertextualita jako princip exotické literatury

Konstantním atributem exotického mýtu byly jednoduché a ustálené „příběhové scénáře“<sup>857</sup> (fabule a syžety). Už na samém počátku 19. století vznikaly první sentimentální exotické romány (Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand), v nichž se rýsoval klasický scénář jednoduchého a šťastného života dvou zamilovaných divochů v přívětivé panenské přírodě. Jejich příběh byl barvitě popisován jako idyla, končící však smrtí. Hugova báseň *La Fille d’Otaïti*<sup>858</sup> (1821, Dívka z Otahiti) se v 19. století stala modelem polynéské idyly končící tragicky: evropský námořník připlouvá na Tahiti, navazuje milostný vztah s místní dívkou, poté odjíždí a zanechává na ostrově nešťastnou milenkou, která nakonec umírá žalem. Schéma „tragické“ tahitské idyly se pak opakovalo v různých dílech už nesvázaných přímo s Tichomořím.

Mýtus si také postupně vytvořil své stálé hrdiny: dobrého divocha, moudrého starce, smyslnou exotickou krásku a cizince, povětšinou mořeplavce. Romantická podoba exotismu se ve Francii vyvíjela až do konce 19. století, kdy Pierre Loti oživil tahitský mýtus a zasadil ho do románové fikce. Jeho polynéská sentimentální idyla *Manželství Lotiho* (1880) měla až do dvacátých let 20. století velkou odezvu, současně však předznamenala úpadek tahitského mýtu.

K exotické a cestopisné literatuře neodmyslitelně patří intertextualita, která tvoří jeden z jejich hlavních tvárných prostředků. Exotická literatura, ač by měla být popisem cizokrajného prostředí, vypovídá mnohem více o vlastní kultuře. Autoři v různé míře stereotypně odkazují k textům a knihám předcházejících cestovatelů či spisovatelů. Usilují ve svých dílech ovšem reflektovat neznámou skutečnost, ale vždy se v nich přitom zrcadlí jejich „cestopisná knihovna“ (odkazy na botaniky, geografy, kartografy, mořeplavce, přirovnání z antické literatury, bible atd.).

Spisovatelé popisovali faunu, flóru, obyvatele i místa, která Evropané nikdy neviděli, prostřednictvím analogií s domácími reáliemi či přirovnáváním k věcem dobře známým z literatury. Exotické texty jsou tedy více „aktem paměti“ než skutečnou evokací neznámého světa v jeho autentické podobě. Princip intertextuality tak v exotické literatuře uchovával evropský – etnocentrický – pohled.

Exotika byla ovšem svůdná tím, že oživovala domácí literaturu o nová témata, náměty, motivy atd. Když se však postupně stala v 19. století módou, ustálily se některé

---

<sup>857</sup> Viz Sellier, Philippe: Co je literární mýtus?, in *Znak, struktura, vyprávění*, cit. vyd.

<sup>858</sup> Hugo, Victor: *Œuvres poétiques*, cit. vyd., s. 422–423.



textové šablony, docházelo k imitacím a plagiátům. Opakování stejných schémat z nich nakonec vytvořilo prázdná klišé, která proměnila exotiku v soubor kulturních stereotypů a anekdotických „scénografií“. K narativním klišé tahitského mýtu patří: mírumilovné přivítání Evropanů Polynésany; zakázaná láska Tahit'anky a námořníka, kteří spolu uprchnou; láska divošky s námořníkem, který však musí odjet a opouští Tahit'anku. Tyto šablony, vytvořené dříve než kontext, se zafixovaly v evropské kultuře. Působením klišé zůstaly z exotiky jen znaky, vytvořila se „exotická rekvizitárna“. To vedlo k odsudkům exotické literatury jako nenáročného a laciného.

### **Splývání exotiky s erotikou**

V tahitské idyle se od počátku neodmyslitelně prosazuje prostupování exotiky erotickými motivy, které tvoří jednu z nejsilnějších složek tohoto mýtu. Pobyt v cizině je doprovázen erotickým vztahem s místní dívkou či ženou. Tato šablona se stala osvědčeným modelem exotické literatury. Příběhy či básnické evokace odehrávající se v exotické krajině jsou výrazně milostné a velmi smyslné. Cizí země je převážně ženským světem, nabývá rysů ženské erotičnosti, je svůdná a smyslná jako žena, ať už svými vůněmi a parfémy či tvary, barvami atd.

Ve vlastním tahitském mýtu žena či dívka zasvěcuje cizince do svého světa, skrze ni vypravěč či básník vnímá a poznává ostrov, láska k ní mu umožňuje poznání tajemství polynéské duše. Vztah cizince a Tahit'anky není založený pouze na smyslnosti a tělesné rozkoši, ale také aspoň dočasně na upřímném milostném citu. Pro zamilované dvojice je charakteristická dobrotivá nevinnost a prostota, spojuje ji milostný cit rozvíjející se uprostřed laskavé, bohatými dary oplývající a vstřícné přírody. Odtud idyličnost tahitského příběhu. Ostrov jako místo klidu, rozkoše a štěstí se v této ustálené podobě stal konstantou exotické literatury.

Exotismus si tyto rysy zachoval až do 20. století, kdy ve dvacátých letech naplno vtrhl do Čech v prózách českých autorů Jana Havlasy a A. V. Nováka, kteří se vydali na tichomořské ostrovy. Přestože ve své době se jejich díla stala velmi populární, nezanechala podstatnější stopy ve vývoji české literatury. Měla ovšem důležitý význam pro uvedení Tahiti jako „posledního ráje“ do českého povědomí. Kvůli sporné kvalitě jejich próz se šířila pokleslá podoba tohoto mýtu, která činila z Tahiti erotický ráj. Díla těchto autorů dnes patří do pokleslé literatury, protože využívají zaběhnutých klišé a příliš zneužívají princip intertextuality. Na nevalné úrovni těchto literárních „výtvorů“

se podílí nejen chatrná kompoziční syžetová výstavba, ale především využívání zastaralých jazykových prostředků, velmi vzdálených současné české próze, čehož je možno litovat, zejména u Havlasových deníkových próz.

### **Rehabilitace tahitského mýtu**

Už ke konci 19. století se přístup k exotickému světu a zejména k Tahiti výrazně posunul. Vedle rozvíjení exotismu v jeho idealizované podobě se začala rodit snaha pochopit exotické kultury zevnitř. Doposud v romantické tradici šlo především o hledání nových motivů a témat, o využití „exotických“ znaků, jejichž kombinace neumožňovala důsledně odlišné vnímání světa. Paul Gauguin, Victor Segalen a avantgardní umělci však v exotických kulturách hledali jiný přístup ke skutečnosti. Kladli si otázky po způsobech lidského vnímání, aby ze získaných objevů odvodili odpovídající formy zobrazení, neboť ty dosavadní se vyčerpaly a proměněné skutečnosti už nestačily.

V posledním desetiletí 19. století se ve Francii zrodilo historicky další pojetí exotismu, které mělo podobu autentického hledání *jinakosti*, jak to předznamenal a prokázal už život a dílo Paula Gauguina. Teprve při pobytu na Tahiti „dozrála“ jeho umělecká reflexe a paralelně s ní jeho výtvarné dílo, protože se malíř, jak si předsevzal, vrátil „k pramenům, k dětství lidstva“<sup>859</sup> a našel tam své ztracené „divoštství“, které hledal v tahitské mytologii a v současném životě. Divoštství v jeho pojetí obnažuje význam podvědomí, instinktu a osvobození imaginace.

Divoch se stal příkladem bytosti nabitě energií a vymykající se historickému času, stavěné do protikladu k vyčerpanému Evropanovi a krizi evropské civilizace. Moderní člověk byl natolik zavalen dějinami a tradicemi, že ztratil schopnost reagovat „spontánně“, intuitivně, být otevřený okolnímu světu. Ve spojení s tímto pojetím divocha nabyl exotismus funkce negace evropské kultury a stal se podnětem k „obrození“ moderního člověka a umění. Exotismus vnímaný jako zeměpisný, duchovní či kulturní protiklad probouzel v „civilizovaném“ člověku „zapomenuté divoštství“. Gauguinovo literární a výtvarné dílo tak ztělesňuje zásadní oživení tahitského mýtu.

---

<sup>859</sup> Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, cit. vyd., s. 163.

## Estetika rozdílnosti

Autentické poznání exotického místa a kultury se stalo na přelomu století pramenem moderní estetiky, což bylo inspirativním podnětem pro básníka Victora Segalena, navazujícího na Gauguinův odkaz. V *Essai sur l'exotisme* (1908, Esej o exotismu) se pokusil o teoretické očistění a obnovení pojetí exotismu od všech dosavadních literárních klišé, ornamentů a zidealizovaných podob.

Segalen založil novou „estetiku rozdílnosti“, která vychází z čistého uvědomování odlišnosti, různosti či jinakosti, zavrhl „eurocentrický“ pohled na exotické země a usiloval o prosazení důkladného poznání ryzí a autentické exotiky, přičemž vycházel z dialektiky cizího a známého. Jeho teorie rozdílnosti je úzce spjata s ontologickými otázkami. Nelze se zabývat cizím, aniž se řeší otázka vlastní identity.

Problematika „jinakosti“ a „alterity“ se stala klíčovou pro filozofii, antropologii a společenské vědy 20. století, protože „cizost“, kterou člověk zakoušel ve styku s jedincem odlišné či exotické kultury se například v Lévinasově díle<sup>860</sup> přesunula do setkání s jakýmkoli bližním. Setkání s druhým je vždy vstoupením do prostoru události, která vyžaduje dosud neověřené reakce. Podle Segalena, který byl fakticky objeven až v druhé polovině dvacátého století, nakonec ani není třeba cestovat, rozmanitost se skrývá či je přítomná všude.

Své pojetí exotismu ztvárnil Segalen v románu *Les Immémoriaux* (1907, Bezpamětní), který je považován za první etnografický román věnovaný Polynésii. Segalen se v něm pokusil o novou narativní formu založenou na obrácení dosavadního etnocentrického pohledu. V románu přesunul úhel pohledu a vševědoucnost vypravěče na stranu kolonizovaných.

Mýtus tak prošel další proměnou: byl rehabilitován vtělením nových hodnot – divoštví, a tím aktualizován a připraven vyhovět potřebám nové doby. Gauguin a Segalen svým způsobem položili základy moderní etnologie a etnografie, která se začala naplno rozvíjet až ve dvacátých letech 20. století a jejímž hlavním představitelem se později stal Claude Lévi-Strauss. Paralelně se zájmem o etnologii se obracela pozornost k výtvarným projevům exotických národů a později, jak dokládá Blaise Cendrars svou *Anthologie nègre* (1921), k jejich slovesnosti.

---

<sup>860</sup> Viz Lévinas, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje*, Praha, Oikoymenth 2009; *Čas a jiné*, Praha, Dauphin 1997.

## **Spojení exotického mýtu se subverzí**

Další trvalou vlastností exotismu je jeho spojení s „revolučním myšlením“. Zaujetí exotikou, které vždy vyrůstalo z touhy poznávat nový a tajemný svět, odpovídalo potřebě nalézt odlišné uspořádání aktuálního světa. Proto se exotismus často stával součástí filozofických, literárních či uměleckých směrů a tendencí, které hledaly nové životní postoje a nové postupy, jimiž by vyjádřily svou odlišnou životní, filozofickou, estetickou a literárně-uměleckou orientaci. Exotismus se tak stal *zálibou* spojenou se subverzivními proudy.

Vyplývalo to v podstatě z toho, že tahitský mýtus se odvíjel od své odezvy v osvícenství, které bylo odmítavou reakcí na barokní religiozitu a vyústilo ve Francouzské revoluci (1789). V evropské kultuře se poté natolik zakořenil, že se stal inspirativním podnětem k proměně exotismu, který začal sloužit k novým literárním a uměleckým výbojům a směrům, ať už to byl romantismus, symbolismus aj.

Na počátku 20. století se exotismus podstatně podílel na vzniku a programu avantgardních směrů, jakými byly kubismus, dadaismus, surrealismus a v Čechách poetismus. Stal se součástí jejich buřičského postoje, jehož cílem byla *tabula rasa* evropské kultury. Nabyl podoby tzv. primitivismu či negrismu, což představovalo hledání nové inspirace a moderních východisek v umění a slovesnosti oceánských, afrických či amerických civilizací, a přesvědčení, že mají schopnost přinést řešení evropské duchovní a umělecké krize moderní doby.

Negerské umění poskytlo zásadní výtvarné formální poučení zejména pro kubismus a přispěl k formování Apollinairovy poetiky. Cendrarsovi a Tzarovi odhalila negerská orální slovesnost možnost obnovy básnického jazyka, jinou koncepci bytí a reality, v níž hrají dominantní roli nadpřirozené jevy, sen a podvědomí. Exotismus takto pojatý představoval poznání světa za hranicemi racionality a logiky, proto zapadal do avantgardní subverzivní poetiky a estetiky.

## **Vnitřní zážitek exotiky**

Tato zásadní proměna exotismu se začala odvíjet už od druhé poloviny 19. století a souvisela se zrodem moderní lyriky. Pro francouzské básníky tohoto období, počínaje Baudelairem a konče Rimbaudem, se exotika proměnila v jeden z básnických ideálů, který kladli proti pocitu hlubokého rozporu mezi svým vnitřním a

vnějším světem. Exotika se v jejich básních snoubila s touhou uniknout z „tohoto světa béd“ do země krásy, řádu, rozkoše a harmonie. Řešení osudově prožívaného rozporu nacházeli ve svých básnických vizích evokujících exotické země. Baudelairova neustálá touha a potřeba *být jinde* našla východisko mimo jiné v exotismu, ve snění a imaginárních cestách. Exotika nabyla symbolické funkce, stala se ztělesněním ideálu a byla především vnitřním zážitkem.

V této podobě vyvrcholila v díle Henriho Michauxa. Pro tohoto básníka, který byl sám sobě cizincem, představovalo poznání světa, navzdory jeho nepřívětivosti, zásadní etapu v procesu zkoumání sebe sama a nalezení jednoty vlastního „já“. Michaux však nakonec demystifikoval exotiku, současně jí však navrátil její ryzí „bizarnost“ a skutečný pocit odcizení. Vystupoval s velkou pokorou a respektem vůči „jinému“, zažíval autentický pocit cizosti v neznámém prostředí, autentickou konfrontaci s alteritou. Jeho deník *Ecuador* (1929) tuto demystifikaci, která ho dovedla k exploraci nitra, dokonale ztělesňoval. Unikl před exotikou do *prostoru uvnitř*, k exploraci vnitřního života. Ve své imaginaci odkryl mnohem pozoruhodnější krajiny, které popsal v cestopisných básnických prózách shromážděných ve sbírce *Ailleurs* (1948, Jinde).

Mýtus exotiky jako ideálního místa se tak ve třicátých letech 20. století vyprázdnil a byl definitivně rozvrácen. Zklamání některých autorů z cest, které podnikli na různé kontinenty, vycházelo z rozporu mezi jejich očekáváním a skutečností. Proto spisovatelé jako André Gide, Michel Leiris a Henri Michaux odsoudili falešnou podobu exotiky, skrytou za ornamentálnost, sentimentalismem a literární tradicí. Rozpadl se také mýtus útěku, ztratil svůj smysl: odjezd nepřinesl žádnou úlevu. Explorace nitra se stala stejně silnou zkušeností jako zážitek exotiky.

V těchto trvalých a všeobecných vlastnostech exotismu se francouzská a česká literatura zhruba shodují, ale vždy šlo o vliv francouzské literatury na českou. Přitom je však třeba konstatovat, že česká literatura si vždy zachovávala svou osobitost. Přejímané podněty a prvky z francouzského exotismu originálně zpracovávala a využívala pro svůj vlastní výraz. Příkladem toho je Březinova poezie nebo poetismus. V této souvislosti stojí ještě za zmínku Sovova báseň *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy* (Ještě jednou se vrátíme, 1900), kterou můžeme považovat za originální českou verzi Mallarméovy básně *Mořský vánek*, tvořící podstatný článek tzv. *poésie du départ*.

Mýtus exotického ráje se v obou zemích stal bohatým zdrojem umění a literatury a spojoval se s dalšími, případně odlišnými mýty. Za pozornost nestojí pouze díla reflektující přímo tento mýtus, ale i ta, která rozvracejí jeho romantickou podobu.

Postupné rozvrácení exotického mýtu přitom přispělo k vytvoření těch nejhodnotnějších a nejoriginálnějších děl, protože paradoxně rehabilitovalo jeho obsah.

### **Další možné aspekty zkoumání exotismu**

Přehled a výklad exotismu v této disertační práci pro jeho mnohotvárnou a rozmanitou povahu, jaké od 18. do 20. století nabýval, zůstává nejen otevřený, ale mozaika jeho podob by se dala doplnit, rozšířit a prohloubit o jeho další projevy. Exotická literatura v širším slova smyslu se ovšem bohatě a různorodě rozvíjela ještě před časovým vymezením, od něhož jsem vyšla, tj. od 18. století. Exotika sehrála významnou roli už v bájných hrdinských eposech antické literatury či ve středověké literatuře, jak ji představuje například cestopis Marca Pola *Milion*.

Jinou podobu nabyl exotismus například ve Vernových románech z cyklu *Podivuhodné cesty*, odehrávajících se v Pacifiku jako *Tajuplný ostrov* (1874), *Vzbouřenci na lodi Bounty* (1879) či *Plující ostrov* (1895). Verne se o Tahiti zmiňuje také v historické knize o mořeplavcích *Les navigateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle* (1879, Mořeplavci 18. století). Obraz Polynésie a exotiky v těchto knihách patří ke zcela jinému typu exotického klišé. Verne zdůrazňuje *animalitu* divochů, kteří byli v jeho době vnímáni jako podřadní v kontrastu s vyspělostí, technickým pokrokem a průmyslovou revolucí Evropy 19. století.

Dozvuky mýtu o Tahiti najdeme v románu Jeana Giraudoux *Zuzanka a Tichý oceán* (1921), ale ještě podstatněji v jeho divadelní hře *Supplément au voyage de Cook* (1935, Dodatek ke Cookově cestě). Autor v této jednoaktovce navazuje na Diderotův *Dodatek k Bougainvillově cestě*. Přebírá téma jeho filozofické stati, dokonce i některá jména postav, například Autoru. Giraudoux odkazuje na cestu Jamese Cooka do Tichomoří, a přestože se staví proti kolonizaci a morálce viktoriánské doby, jedná se spíše o parodii. Děj se odehrává v dubnu 1769 před vyložením celé posádky Jamese Cooka na *O'Tahiti*. Kapitán posílá na ostrov přírodovědce pana Bankse a jeho manželku, aby náčelníka a jeho kmen seznámili s posvátnými zásadami, na nichž stojí evropská civilizace: práce, morálka a vlastnictví. Tímto výkladem se snaží předejít „hříšnému“ kontaktu mezi Tahitánkami a anglickými námořníky. Tahitáné však rozvracejí principy manželů Banksových a kážou naopak svobodu, bezstarostnost a marnotratnost. Hra má humorný charakter, nejde v ní o mravní poučení, ale o pobavení a jisté zesměšnění evropské civilizace.

Řada dalších románů 20. století ukazuje naopak hanlivý obraz tahitského ostrova, zkaženou a znuděnou společnost koloniálních úředníků a tropickou přírodu prolezlou vlhkou hnilobou, jako například román *Vasco* (1927) Marca Chadourna, detektivka Georgese Simenona *Touristes de bananes* (1938, Banánoví turisté) či román *Le Passage* (1954, Cesta) Jeana Reverzyho, až nakonec v románu *La tête coupable* (1968, Hříšná hlava) Romaina Garyho se Tahiti stává jen hanebnou maškarádou.

Proměny exotismu a jeho rozličné podoby v dalším průběhu 20. století až do dneška by si zasloužily popis a analýzu svých základních rysů. Nezbyl zde prostor například pro zpracování obnovení zidealizované podoby exotické krajiny na počátku 20. století básníky, kteří vyrůstali mimo Evropu. Dětství na Guadeloupu Saint-Johna Perse se odráží v básních sbírky *Éloges* (1911–1948, Chvály), která obnovuje exotismus jako snění a nostalgii po exotickém ztraceném ráji. Podobně se v básních Julesa Superviella, shromážděných pod titulem *Débarcadères* (1922, Přistaviště), objevuje jeho dětství v Uruguaji.

Exotismus z literatury a umění nevymizel, ale jeho význam a funkce se oproti období, v němž jsem se snažila jeho vývoj sledovat a charakterizovat, zcela změnily. Původní vymezení exotismu již lze jen obtížně aplikovat na bohatost a žánrovou členitost dalšího vývoje literatury 20. století, v níž se stále méně prosazuje dělení světa podle národních či geografických hranic. V souladu s tímto převratným vývojem je zřejmé, že bude nutné pojetí a smysl exotismu v tomto novém kontextu nově vymezit a definovat.

K prudké proměně exotismu v jeho mýtotvorné a umělecky inspirativní podobě, kterou jsem se pokusila sledovat, došlo nepochybně už od 30. let a zejména pak po druhé světové válce s rozvojem techniky a moderní civilizace. Cestování a turismus se staly více méně samozřejmostí, svět se zmenšil, a tak se rozvíjela bohatá cestopisná, reportážní, dokumentární a deníková literatura. Navíc se pro mnoho literárních děl, ať prozaických či básnických, stává exotické prostředí čímsi naprosto samozřejmým, dokonce ztrácí exotické příznaky.

Od třicátých let zůstává exotismus, přes své *rozvrácení*, v literatuře stále přítomný, má však zcela jinou podobu. Exotická příroda se stala kulisou metafyzických románů týkajících se údělu člověka. Obraz a symboliku cizokrajné přírody najdeme v dílech zachycujících drama hledání smyslu lidské existence v *Cestě do hlubin noci* (1932) Ferdinanda Céline, v *Kurýru na jih* (1929), *Nočním letu* (1931) či *Zemi lidí*

(1939) Antoina de Saint-Exupéry aj. Poušť a severoafrická příroda hraje specifickou roli v díle Alberta Camuse, zejména v *Cizinci* (1942) či *Exilu a království* (1957).

Také v druhé polovině 20. století exotismus přetrvává v literatuře, v díle dnes velmi proslulých spisovatelů-cestovatelů, jakými jsou J. M. G. Le Clézio (Raga, 2006; esej – cestopis odehrávající se v Oceánii) či Nicolas Bouvier (Návod k použití světa, 1982) aj.

Román Michela Tourniera *Pátek aneb Lúno Pacifiku* (1967), v němž autor využívá robinsonovský mýtus, „spojuje nejprostším možným způsobem dvě vlastnosti, které definují mýtus: jeho příběh je příběhem všeobecně známým, již rozšířeným, a je přímo dán jako příběh člověka vrženého zpět ke kořenům civilizace.“<sup>861</sup> V románu do jisté míry najdeme aktualizaci různých problematik týkajících se exotického mýtu, například protiklad civilizace či kultury a přírody, obrození *divošstvím*, otázky alterity atd.

Dokladem samozřejmosti exotismu po roce 1945 je rozvoj literatury napsané autory pocházejícími z exotických zemí, které bychom ještě na počátku 20. století považovali za představitele exotismu. Druhá světová válka urychlila proces dekolonizace a z kolonií se začaly ozývat hlasy básníků a spisovatelů píšících francouzsky. Už koncem třicátých let se zrodilo antilsko-afrického hnutí, tzv. *négritude*, razantně revoltující prostřednictvím poezie proti koloniálnímu útlaku, rasismu a kulturní asimilaci. Hnutí *négritude* usilovalo o uvědomění a přijetí černošské identity, kultury a dějin. Pojem poprvé použil jeho iniciátor Aimé Césaire, narozený na Martiniku, jehož předkové byli afričtí otroci, ve sbírce *Cahier d'un retour au pays natal* (1939, Sešit o návratu do rodné země). K dalším hlavním představitelům patřil senegalský básník Léopold Sédar Senghor.

V souvislosti s exotismem a jeho dalším vývojem dnes nelze opomenout recepci mýtu Tahiti jako exotického ráje v dílech tahitských spisovatelů a básníků. Ve Francouzské Polynésii se první literární díla místních autorů začala rodit teprve v druhé polovině 20. století. Vybudování Centre d'expérimentation du Pacifique (Výzkumné centrum Pacifiku) francouzskou vládou v šedesátých letech v souostroví Tuamotu a následné nukleární pokusy podnítily místní obyvatele k významné a převratné kulturní obrodě. Uvědomění vlastní identity a jejího ohrožení mělo za následek oživení tahitského jazyka *reo maohi*, který do té doby nepatřil vedle francouzštiny k oficiálnímu

---

<sup>861</sup> Jamek, Václav: *Duch v plné práci*, Praha, Torst 2003, s. 68.



jazyku jako dnes, neučil se ve školách, kde byl dokonce zakázán. Začaly vznikat různé instituce jako například Tahitská akademie, usilující o obnovu a rozvíjení původní tahitské kultury.

V tomto kontextu je zcela zřejmé, že se tahitská literatura zaměřila na problematiku kulturní identity a vztahu Polynésie k Francii, jak to dokládá první tahitský román ve francouzštině *L'île des rêves écrasés* (1991, Ostrov zničených snů). Jeho autorka Chantal Spitzová razantně odsuzuje mýtus Tahiti jako exotického ráje. Kniha zobrazuje hledání vlastní identity a kultury po staletí působení francouzské koloniální správy, snaží se odhalit podstatu polynéského myšlení a bránit je před nátlakem moderních západoevropských vlivů. Spisovatelka, ač je sama míšenka, podává obraz hybridní společnosti, která se postupně konstituovala v napětí mezi tahitskými tradicemi, které byly po staletí potlačovány a částečně vymizely, a francouzskou civilizací.

Spitzová zaujímá kritický postoj k nukleárním pokusům a francouzskému školství, které není slučitelné s životem na Tahiti. Román je napsaný francouzsky, ale do vyprávění často vstupuje tahitština a tahitská lidová slovesnost: legendy, básně, modlitby, písně, proslovy. Tyto vstupy v tahitském jazyce mají symbolizovat dnes už neodmyslitelné souznění obou kultur. Román Chantal Spitzové je velmi angažovaný, podobně jako řada dalších próz a básnických sbírek jiných současných spisovatelů.

Mýtus Tahiti jako exotického ráje se nemohl setkat z pohledu polynéských autorů s jednoznačnou příznivou odezvou či porozuměním. Jeho recepcí je tématem románu Louise Peltzerové *Lettre à Poutaveri* (1996). Poutaveri je tahitské jméno kapitána Bougainvilla, které dostal při své návštěvě ostrova. Peltzerová svou knihu pojala ve formě dopisu mladé Tahit'anky Rui Bougainvillovi. Obrací tak tradiční pohled exotické literatury a její román můžeme chápat jako odpověď na evropské texty o Tahiti. Malá Rui vypráví, co se odehrávalo na ostrově po návštěvě francouzského kapitána.

Setkání s Evropany v 18. století bylo pro tahitskou kulturu fatální, znamenalo její pád. Dodnes je poznamenána ztrátou původních tradic a náboženství. Proto současná polynéska literatura slouží především k „národnímu obrození“, jak ukazuje například založení literární revue *Littera maohi* v květnu 2002 u příležitosti prvního knižního veletrhu na Tahiti. Časopis se snaží zmapovat současnou polynéskou literaturu a kulturu, dávat možnost publikovat spisovatelům a básníkům, vytvořit kulturní platformu, prostor k diskusi o polynéské literatuře.

Významnou roli v současné tahitské literatuře zaujímají především ženy: Chantal Spitzová, Louise Peltzerová, básnířka Flora Devatinová aj., které se staly hlavními mluvčími společnosti hledající svou identitu a hodnoty. Nepochybně je však velmi obtížné navázat na minulost a tradice, které Tahit'ané v 18. století zachovávali jediné ústně a které torzovitě písemně zaznamenali jen evropští misionáři. Do problematiky hledání polynéské identity se navíc odráží obecnější a celosvětový problém globalizace, kulturní uniformizace a překotný politicko-společenský vývoj. V souvislosti s tím stále chybí podstatné a komplexní probádání aspoň zachovaných textů původní mytologie, jediné odtud se může odvíjet její literárně-umělecká recepce a případný inspirativní význam pro vývoj současné tahitské literatury.

## BIBLIOGRAFIE

### A. Původní literatura

- Apollinaire, Guillaume: *Œuvre poétique d'Apollinaire*, Paris, Gallimard 1956.
- Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard 1991.
- Apollinaire, Guillaume: *Calligrammes*, Paris, Gallimard 2005.
- Apollinaire, Guillaume: *Apollinaire známý a neznámý*, Praha, Odeon 1981.
- Apollinaire, Guillaume: *Prsy Tiresiovy*, Praha, Odeon 1926.
- Apollinaire, Guillaume: *Deník 1898–1918*, přel. Jana Podhorská a Petr Skarlant, Praha, Akropolis 2013.
- Arp, Jean: *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs, 1920–1965*, Paris, Gallimard 1966.
- Baudelaire, Charles: *Květy zla*, přel. S. Kadlec, Praha, SNKLHU 1957.
- Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, přel. J. Fořt, Praha, Odeon 1999.
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard 1990.
- Baudelaire, Charles: *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard 1977.
- Baudelaire, Charles: *Úvahy o některých současnících*, Praha, Odeon 1968.
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri: *Paul et Virginie*, Paris, Garnier–Flammarion 1966.
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri: *Pavel a Virginie*, přel. Dr. Polívková, Praha, nakl. Vl. Orla 1931.
- Bible, vydala Ekumenická rada církví v ČSSR, Ústřední církevní nakladatelství 1989.
- Biebl, Konstantin: *Cesta na Jávě*, Praha, Labyrint 2001.
- Biebl, Konstantin: *Dílo II*, Praha, ČS 1952.
- Biebl, Konstantin: *Dílo V*, Praha, ČS 1954.
- Biebl, Konstantin: *Na druhé straně světa jsou Čechy*, Praha, ČS 1968.
- Biebl, Konstantin: *Zlatými řetězy*, Versus, Praha 2003.
- Binder, Jan: *Cesta kolem světa ve dvou tisících verších*, Praha, ČS 1967.
- Bougainville, Louis-Antoine de: *Voyage autour du monde*, Paris, La Découverte 1985.
- Bougainville, Louis-Antoine de: *Cesta kolem světa*, přel. Marie Veselá, Praha, Orbis 1955.

- Bougainville, Louis-Antoine de: *Cesta kolem světa*, přel. J. Fišar, Praha, Země a lidé 1927.
- Breton, André: *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard 1988.
- Breton, André: *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard 1992.
- Breton, André: *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard 1999.
- Breton, André: *Nadja*, přel. Jarmila Fialová, Praha, Dauphin 1996.
- Breton, André: *Manifesty surrealismu*, Praha, Herrmann a synové 2005.
- Březina, Otokar: *Básnické spisy*, Praha, II. vydání Spolku výtvarných umělců Mánes 1916.
- Březina, Otokar: *Básnické spisy*, Akcent, Třebíč 2009.
- Březina, Otokar: *Nevlastní děti země*, Praha, usp. J. Adam, ČS 1988.
- Březina, Otokar: *Nebezpečí sklizně*, usp. M. Červenka, Praha, ČS 1968.
- Březina, Otokar: *Spisy Otokara Březiny*, svazek III, Praha, Melantrich 1933.
- Cendrars, Blaise: *Du monde entier*, Paris, Gallimard 2004.
- Cendrars, Blaise: *Au cœur du monde*, Paris, Gallimard 2002.
- Cendrars, Blaise: *Anthologie nègre*, Paris, Le Livre de Poche 1985.
- Cendrars, Blaise: *L'Or*, Paris, Gallimard 1998.
- Cendrars, Blaise: *Zlato*, přel. Marie Veselá, Praha, SNKLU 1964.
- Cendrars, Blaise: *Moravagine*, Paris, Le Livre de Poche 1960.
- Cendrars, Blaise: *L'Homme foudroyé*, Paris, Folio 2004.
- Cendrars, Blaise: *V srdci světa*, přel. Jarmila a Vlastimil Fialovi, Praha, Mladá Fronta 1964.
- Cendrars, Blaise: *Malé černé pohádky pro odvážné děti*, přel. Markéta Pézlová, Praha, Baobab 2010.
- Čapek, Karel: *Francouzská poesie a jiné překlady*, Praha, SNKLHU 1957.
- Čapek, Karel: *Francouzská poezie nové doby*, Praha, ČS 1964.
- Čech, Svatopluk: *Čerkes a jiné básně*, Poetická beseda XXX, Praha, nakladatel Ed. Valečka 1886.
- Čech, Svatopluk: *Písň otroka*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1956.
- Chateaubriand, François-René de: *Atala. René*, Paris, Flammarion 1996.
- Chateaubriand, François-René de: *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard 1969.
- Chateaubriand, François-René de: *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, Paris, Gallimard 1978.

- Chateaubriand, François-René de: *Paměti ze záhrobí*, přel. Aleš Pohorský, Praha, Academia 2011.
- Cook, James: *První cesta kolem světa*, přel. dr. B. Prusík, Praha, J. Otto 1910.
- Cook, James: *Druhá cesta kolem světa*, přel. dr. B. Prusík, Praha, J. Otto 1911.
- Cook, James: *Třetí cesta kolem světa*, přel. dr. B. Prusík, Praha, J. Otto 1911.
- Cook, James: *Cesta kolem světa*, přel. J. Hauková, Praha, Panorama 1978.
- Cook, James: *Voyage au Pôle Austral et autour du monde*, Paris 1778.
- Cook, James: *Troisième voyage de Cook ou voyage à l'Océan Pacifique*, Paris 1785.
- Deml, Jakub: *Tepna*, Vydala Pavla Kytlicová v Tasově 1926.
- Deml, Jakub: *Rodný kraj*, Vydala Pavla Kytlicová v Tasově 1936.
- Deml, Jakub: *Miriam – Moji přátelé*, Praha, Odeon 1990.
- Deml, Jakub: *Pozdrav Tasova*, Brno, Host 2013.
- Diderot, Denis: *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard 2002.
- Gauguin, Paul: *Ancien culte mahorie*, Gentilly, Hermann 2001.
- Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard 2003.
- Gauguin, Paul: *Noa Noa*, Paris, André Balland 1966.
- Gauguin, Paul: *Noa-Noa, Před a po, Dopisy*, Praha, SNKLHU 1959.
- Gauguin, Paul: *Před a po*, Praha, Labyrint 2001.
- Gauguin, Paul: *Raccontars de rapin*, Paris, Mercure de France 2003.
- Gautier, Théophile: *Poésies I*, Paris, Bibliothèque Charpentier 1896.
- Gautier, Théophile: *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier-Flammarion 1981.
- Gide, André: *Le voyage au Congo*, Paris, Gallimard 2004.
- Gide, André: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1996.
- Goethe, J. W.: *Život slavím*, Praha, Mladá fronta 1972.
- Hálek, Vítězslav: *Obrázky z cest*, Praha, SNKLHU 1958.
- Havelka, Richard: *Tahiti ostrovy hříšné lásky*, Praha, Proscenium 1930.
- Havlasa, Jan: *Cesta kolem světa*, Sebrané spisy J. H., sv. 1., Praha, Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého (ÚNKUČ) 1915.
- Havlasa, Jan: *Šílené lásky*, Praha, J. Otto 1917.
- Havlasa, Jan: *Píseň korálových útesův: Tahitské novely*, Praha, ÚNKUČ 1922.
- Havlasa, Jan: *Dech tropů*, Praha, Sebrané spisy J. H., sv. 17., Praha, ÚNKUČ 1925.
- Havlasa, Jan: *Kouzlo laguny*, Cesty po světě III, Praha, ÚNKUČ 1928.
- Havlasa, Jan: *Pobřeží tanečnic*, 2. vyd., Praha, ÚNKUČ 1930.

- Havlasa, Jan: *Věčná zřídla*, Praha, Osvětový odbor Družiny dobrovolců čsl. zahraničního vojska 1935.
- Havlasa, Jan: *Ticho mezi hvězdami*, Praha, Vilímkova knihovna 1937.
- Havlasa, Jan: *Souostroví krásy*, sv. 3., 2. vyd., Praha, ÚNKUČ 1925.
- Holan, Vladimír: *Bagately*, Sebrané spisy V. H., sv. IX, Praha, Odeon 1988.
- Holan, Vladimír: *Bagately*, Sebrané spisy V. H., sv. X, Praha, Odeon 1988.
- Holan, Vladimír: *Babyloniaca*, Sebrané spisy V. H., sv. XI, Praha, Odeon 1968.
- Holan, Vladimír: *Jeskyně slov*, Holanovy spisy sv. 1., Praha a Litomyšl, Paseka 1999.
- Hugo, Victor: *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, Paris, Livre de poche 2000.
- Hugo, Victor: *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard 1964.
- Jungmann, Josef: *Překlady I, Ztracený Ráj*, Praha, SNKLHU 1958.
- Jungmann, Josef: *Překlady II, Atala aneb Láska dvou divochů na poušti*, Praha, SNKLHU 1958.
- Klima, Vladimír: *Černý Orfeus*, Praha, KPP, ČS 1977.
- Kollár, Jan: *Cestopis*, Spisy Jana Kollára III, Praha, F. L. Kober 1862.
- Lahontan, Louis Armand d'Arce baron de: *Dialogues avec un sauvage*, Paris, Editions sociales 1973.
- Leiris Michel: *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard 1988.
- Leiris, Michel: *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard 1995.
- Lévi-Strauss, Claude: *Smutné tropy*, Praha, Odeon 1966.
- Loti, Pierre: *Le Mariage de Loti*, Paris, Flammarion 1991.
- Loti, Pierre: *Le Roman d'un enfant*, Paris, Flammarion 1988.
- Loti, Pierre: *Manželství Lotiho*, přel. Adolf Velhartický, Praha, J. Otto 1919.
- Mácha, Karel Hynek: *Literární zápisníky, deníky, dopisy*, Spisy K. H. Máchy, Praha, Odeon 1972.
- Mácha, Karel Hynek: *Zemi krásnou, zemi milovanou...*, Praha, Naše vojsko 1956.
- Mácha, Karel Hynek: *... a jen země je má*, Praha, MF 1973.
- Magická zrcadla, Antologie poetismu: usp. M. a V. Kubínovi*, Praha, ČSKPP 1982.
- Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, Paris, Collection de l'Imprimerie nationale 1986.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres I*, Paris, Gallimard 1975.
- Mallarmé, Stéphane: *Poesie*, Praha, R. Škeřík, Prokletí básníci svazek 8, 1931.
- Michaux, Henri: *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard 1998.
- Michaux, Henri: *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard 2001.
- Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Jan Vladislav, Praha, VŠUP 2000.

- Michaux, Henri: *Prostor uvnitř*, přel. Václav Jamek, Praha, KPP 2000.
- Michaux, Henri: *Barbar v Asii*, přel. Hana Zahradníčková, Kutná Hora, Tichá Byzanc 2010.
- Milton, John: *Le paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, Bélin 1990.
- Montaigne, Michel de: *Essais*, Paris, Bordas 1968.
- More, Thomas: *Utopie*, Praha, Mladá fronta 1978.
- Musset, Alfred de: *Premières poésies (Contes d'Espagne et d'Italie) et poésie nouvelle*, Paris, collection Poésie, Gallimard 1989.
- Neruda, Jan: *Obrazy z ciziny*, Praha, Kvasnička a Hampl 1923.
- Nerval, Gérard de: *Œuvres I*, Paris, Gallimard 1966.
- Nerval, Gérard de: *Voyage en Orient*, Paris, éd. Juillard 1964.
- Nezval, Vítězslav: *Překlady I*, Dílo XXXV, Praha, ČS 1982.
- Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, 2. vydání, Praha, ČS 1964.
- Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, reprint 1. vydání z roku 1924, Praha, Akropolis 2004.
- Nezval, Vítězslav: *Z mého života*, Praha, ČS 1965.
- Nezval, Vítězslav: *Básně noci*, Praha, Odeon 1966.
- Novák, A. V.: *Povídky z Tahiti, ostrovů hříšné lásky*, Horní Černošice, Nakladatelství knih A. V. Nováka 1923.
- Novák, A. V.: *Tahitská manželství*, Horní Černošice, Knihovna exotické literatury (KEL) 1924.
- Novák, A. V.: *Přátelé z ostrovů Podvětrných*, Horní Černošice, KEL 1928.
- Novák, A. V.: *Tahiti, rajské ostrovy jižních moří*, Horní Černošice, KEL 1923.
- Novák, A. V.: *Tropické noci*, Horní Černošice, Nakladatelství knih A. V. Nováka 1928.
- Poetismus*: usp. Z. Pešat a K. Chvatík, Praha, Odeon 1967.
- Rimbaud, Arthur: *Já je někdo jiný*, KPP, ČS 1962.
- Rimbaud, Arthur: *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française 1999.
- Rimbaud, Arthur: *Œuvres*, France, Presses Pocket 1990.
- Rimbaud, Arthur: *Verše*, přel. Vítězslav Nezval, Praha, SNKLHU 1956.
- Rimbaud, Arthur: *Sezona v pekle, Iluminace, Dopisy vidoucího*, přel. Aleš Pohorský, Praha, Garamond 2004.
- Sabina, Karel: *Prodaná nevěsta*, Praha, Fr. A. Urbánek 1872.
- Seifert, Jaroslav: *Na vlnách T. S. F.*, Praha, ČS 1992.
- Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche 1986.
- Segalen, Victor: *Les Immémoriaux*, Paris, Plon 1982.

- Segalen, Victor: *Stèles*, Paris, Orphée 1898.
- Segalen, Victor: *Stély*, přel. Václav Jamek, Praha, Odeon 1978.
- Segalen, Victor: *Journal des Iles*, Papeete, Les Editions du Pacifique 1978.
- Segalen, Victor: *Gauguin dans son dernier décor et autres textes de Tahiti*, Paris, Fata Morgana 1975.
- Sládek, Josef Václav: *Na hrobech indiánských*, Praha, ČS 1951.
- Sládek, Josef Václav: *Básně*, Praha, Knihkupectví dra. Grégra a Ferd. Dattla 1875.
- Sládek, Josef Václav: *Básně I*, Praha, Česká knižnice, NLN 2004.
- Sládek, Josef Václav: *Americké obrázky a jiná prósa*, Praha, J. Otto 1914.
- Soupault, Philippe: *Le Nègre*, Paris, Seghers 1975.
- Sova, Antonín: *Ještě jednou se vrátíme*, Praha, ČS 1959.
- Štyrský, Jindřich: *Poesie*, Praha, Argo 2003.
- Tzara, Tristan: *Œuvres complètes I*, Paris, Flammarion 1975.
- Tzara, Tristan: *Œuvres complètes IV*, Paris, Flammarion 1980.
- Ustohal, Vladimír: *Češi na Tahiti a Markézách*, Brno, Akademické nakladatelství CERM 2005.
- Van Gogh, Vincent: *Dopisy*, Prahy, SNKLHU 1955.
- Verlaine, Paul: *Prokletí básníci*, Praha, naklad. Otto Girgal 1946.
- Vrchlický, Jaroslav: *Básně Viktora Huga*, Praha, Tisk a náklad dra. Ed. Grégra 1874.
- Vrchlický, Jaroslav: *Básnické profily francouzské*, Praha, F. Šimáček 1887.
- Vrchlický, Jaroslav: *Poezie francouzská nové doby*, Praha, Tisk a naklad. dra. Grégra 1877.
- Vrchlický, Jaroslva: *Portréty básníkův*, Praha, J. Otto 1918.
- Vrchlický, Jaroslav: *Moderní básníci francouzští*, Praha, Knihkoupce F. Šimáček 1893.
- Vrchlický, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*, Praha, Knihkoupce F. Šimáček 1897.
- Zeyer, Julius: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*, Praha, Slunovrat, ČS 1987.
- Zeyer, Julius: *Světla východu*, Praha, Melantrich 1958.

## B. Odborná literatura

- Apollinaire à livre ouvert*, k vydání připravila Eva Beránková, Faculté de Lettres, Université Charles de Prague 2004.
- Adéma, Pierre-Marcel: *Guillaume Apollinaire*, Praha, ČS 1981.
- Bachelard, Gaston: *Poetika snění*, přel. Josef Hrdlička, Praha, Malvern 2010.
- Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil 2004.



- Barthes, Roland: *Říše znaků*, přel. Petr Zavadil, Praha, Fra 2012.
- Berranger, Marie-Paule: *Du monde entier au coeur du monde*, Paris, Gallimard 2007.
- Binar, Vladimír: *Čin a slovo*, Praha, Triáda 2010.
- Jean-Claude Blachère: *Le modèle nègre*, Dakar, Nouvelles éditions africaines 1981.
- Blanchot, Maurice: *Henri Michaux ou Le refus de l'enfermement*, Paris, Farrago 1999.
- Borer, Alain: *Rimbaud l'heure de la fuite*, Paris, Gallimard 1991.
- Bouillier, Henri: *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France 1986.
- Bréchon, Robert: *Henri Michaux*, Paris, Adens 2005.
- Brunel, Pierre: *Dictionnaires des mythes littéraires*, Paris 1994.
- Cachin, Françoise: *Gauguin „Ce malgré moi de sauvage“*, Paris, Gallimard 2003.
- Cachin, Françoise: *Gauguin*, Paris, Le Livre de poche 1968.
- Caddau, Pierre: *Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien*, Paris, A. G. Nizet 1968.
- Cogez, Gérard: *Les écrivains voyageurs du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil 2004.
- Couprie, Alain: *Voyage et exotisme au XIX<sup>e</sup> siècle, Thèmes et questions d'ensemble*, Paris, Profil littérature, Hatier 1986.
- Curtius, Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, přel. a ediční poznámku připravili Jiří Pelán, Jiří Stromšík a Irena Zachová, Praha, Triáda 1998.
- Čapek, Josef: *Umění přírodních národů*, Praha, ČS 1957.
- Dagen, Philippe: *Le peintre, le poète et le sauvage*, Paris, Flammarion 1998.
- Danielsson, Bengt: *Gauguin na Tahiti a Markézách*, Praha, Vyšehrad 1983.
- Décaudin, Michel, Dagen Philippe et al.: *Apollinaire critique d'art*, Paris, Gallimard 1993.
- Delumeau, Jean: *Dějiny ráje – Zahrada rozkoše*, přel. Zdeněk Müller, Praha, Argo 2003.
- Désalmand, Paul a Honoré, Bruno: *12 poèmes de Baudelaire analysés et commentés*, Belgique, Marabout 1993.
- Eco, Umberto: *Dějiny legendárních zemí a míst*, Praha, Argo 2013.
- Einstein, Carl: *La sculpture africaine*, Paris, G. Crès et Cies 1922.
- Faessel, Sonia: *Visions des îles: Tahiti et l'imaginaire européen*, Paris, L'Harmattan 2006.
- Friedrich, Hugo: *Structure de la poésie moderne*, Barcelone, Le livre de poche 2004.
- Friedrich, Hugo: *Struktura moderní Lyriky*, přel. František Ryčl, Brno, Host 2005.
- Fučík, Bedřich: *Rodná krajina básníková*, Praha, Triáda 2003.

- Gauguin, l'atelier des tropiques* – katalog výstavy Galeries nationales du Grand Palais 30. 9. 2003 – 19. 1. 2004, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux 2003.
- Gandin, Eliane: *Le voyage dans le Pacifique de Bougainville à Giraudoux*, Paris, L'Harmattan 2002.
- Gaunier, Odile: *La littérature de voyage*, Paris, ellipses 2001.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes*, Paris, Seuil 2003.
- Goethův sborník k památce 100. výročí básnickovy smrti, Praha, Státní nakladatelství 1932.
- Gontard, Marc: *Victor Segalen, Une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan 1990.
- Hamdan, Dima: *Victor Segalen et Henri Michaux*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- Hamilton, Edith: *La mythologie*, France, Marabout 1978.
- Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP 1994.
- Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha, Karolinum 1996.
- Huyghe, René: *Sens et destin de l'art 2*, Paris, Flammarion 1967.
- Huyghe, René: *Gauguin*, Paris, Flammarion 1967.
- Jamek, Václav: *Duch v plné práci*, Praha, Torst 2003.
- Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček, *Sborník ke 150. výročí narození dvou protichůdčů: usp.* T. Riedlbauchová a O. Macura, Praha, UKFF 2004.
- Jean, Marcel: *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Seuil 1978.
- Kristeva, Julia: *Sèmiôtiké*, Paris, Seuil 1969.
- Kyloušek, Petr: *Znak, struktura, vyprávění – Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno, Host 2002.
- Lefèbvre, Hélène: *Le voyage*, Nancy, Univers des lettres Bordas 1985.
- Lévi-Strauss, Claude: *Mythologica*, 3. svazek *Původ stolničení*, Praha, Argo 2007.
- Lévinas, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje*, přel. Petr Daniš, Praha, Oikymen 2009.
- Lévinas, Emmanuel: *Čas a jiné*, přel. Zdeněk Hrbata, Praha, Dauphin 1997.
- Linon-Chipon, Sophie: *Miroirs de textes – Récits de voyages et intertextualité*, Nice, CRLV 1998.
- Margueron, Daniel: *Tahiti dans toute sa littérature*, Paris, L'Harmattan 1989.
- Mathé, Roger: *L'exotisme*, Nancy, Univers de lettres Bordas 1987.
- Maubon, Catherine: *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti 1994.

- Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha, SNKLU 1964.
- Miller, Max a Pichois, Claudie: *Histoire de la littérature française – de Chateaubriand à Baudelaire 1820–1869*, Paris, Flammarion 1996.
- Millward, Keith G.: *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit „fin de siècle“*, Paris, Librairie Nizet 1955.
- Moura, Jean-Marc: *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion 1998.
- Moura, Jean-Marc: *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod 1992.
- Mouralis, Bernard: *Les contre-littératures*, Paris, PUF 1975.
- O'Reilly, Patrick a Reitman, Edouard: *Bibliographie de Tahiti et de la Polynésie française*, Paris, Publications de la Société des Océanistes 1967.
- Perruchot, Henri: *Gauguin, sa vie ardente et misérable*, Paris, Bibliographie 1948.
- Prévost, Jean: *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétique*, Mayenne, ZULMA 1997.
- Rippelino, Angelo Maria: *Magická Praha*, Praha, Odeon 1992.
- Régnauld, Martine: *Paul Gauguin, La trace écrite*, Dijon, éd. universitaire de Dijon (EUD) 2005.
- Rubin, William: *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 et 2, Paris, Flammarion 1991.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*, Praha – Litomyšl, Paseka 2008.
- Sartre, Jean- Paul: *Baudelaire*, Paris, Gallimard 1970.
- Sellier, Philippe: *L'Evasion, Les thèmes littéraires*, Paris, Bordas 1989.
- Scemla, Jean-Jo: *Le voyage en Polynésie*, Paris, Robert Laffont 1994.
- Scemla, Jean-Jo: *Les Immémoriaux de Victor Segalen*, Papeete, Haere Po 1986.
- Steins, Martin: *Blaise Cendrars – Bilans nègres*, Paris Archive des lettres modernes III, n° 169, 1977.
- Štyrský, Jindřich: *Život J. A. Rimbauda*, Praha, KPP, ČS 1972.
- Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres*, Paris, Seuil 1989.
- Vodička, Felix: *Francouzské impulzy v české literatuře 19. století*, Praha, Karolinum 2003.
- Zeman, Milan (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*, Praha, ČS 1987

### C. Studie a články

Bonhomme, Marc: La Morphologie des contes de l'araignée dans l'Anthologie nègre, in *Continent Cendrars*, n° 6/7, 1991–1992, Neuchâtel, A la Baconnière 1992, s. 46–53.

Cendrars, Blaise: *Europe* (revue littéraire mensuelle), Paris, Europe juin 1976.

Danielsson, Bengt a O'Reilly, Patrick: Gauguin journaliste à Tahiti et ses articles des Guêpes, in *Journal de la Société des océanistes*, décembre 1965, Tome XXI, n° 21, Paris, Musée de l'Homme 1965, s. 1–55.

Décaudin, Michel: Apollinaire devant l'art nègre, in *Présence africaine*, n° 2, janvier 1948, s. 313–328.

Draperi, Philippe: Loti, Gauguin et Segalen en Polynésie, ou la maisonnée du jouir, in *Bulletin de la société des études océaniques*, Papeete, décembre 1988, n° 245, Tome XX, n° 10, s. 28–42.

Draperi, Philippe: La genèse du mythe polynésien ou Le miroir aux alouettes du politique, in *Bulletin de la société des études océaniques*, Papeete, juin–décembre 1991, n° 254–255, Tome XXI, n° 5 et 6, s. 53–84.

Guyot, Alain et Massol, Chantal: *Voyager en France au temps du romantisme, poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal 2003.

Hrbata, Zdeněk: Exotické místo, in *Na cestě ke smyslu, Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst 2005, s. 473–509.

Huyghe, René: La clef de Noa Noa, in *Ancien culte mahorie*, Gentilly, Hermann 2001.

Krist, Markus: Exkurs: zaznamenávání a rozšiřování hranic kulturní jinakosti. Topika cestopisů a Rousseauova druhá rozprava, in *Úvod do literární vědy*, usp. Miltos Pechlivanos, Praha, Herrmann a Synové 1999, s. 339–345.

Lachmannová, Renate: Intertextualita, in *Čtenář jako výzva*, Brno, Host 2001, s. 199–242.

Loize, Jean: Gauguin écrivain ou Les sept visages de Noa Noa, in *Journal de la Société des océanistes*, décembre 1949, Tome V, n° 5, Paris, Musée de l'Homme 1949, s. 144–161.

Manceron, Gilles: Segalen et Gauguin, in *Gauguin – Actes du colloque Gauguin*, Paris, La Documentation française 1991, s. 33–48.

Margueron, Daniel: Les Immémoriaux de Victor Segalen, in *Tahiti-Pacifique magazine*, Tahiti, septembre 2007, n° 197, s. 39–40.

Novák, Arné: Dvě knihy mladých novelistů – K. H. Hilar „Zákony“, Jan Havlasa „Jak sny umírají“, in *Literární přehled IV, 1905–1906*, s. 827.

Sekanina, František: K výročí Havlasových narozenin, in *Literární rozhledy VIII*, leden 1924, číslo 4, s. 125.

Šalda, F. X.: Božský rošťák J. A. Rimbaud, in *Šaldův zápisník II*, Praha, ČS 1991, s. 201–207, 253–267, 298–304, 326–343.

Šalda, F. X.: Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost, in *Šaldův zápisník II*, Praha, ČS 1991, s. 294–297, 313–325.

Šalda, F. X.: Z alchymie moderní poezie, in *Šaldův zápisník III*, Praha, ČS 1991, 289–309.

Schahadat, Shamma: Intertextovost: čtení - text - intertext, in *Úvod do literární vědy*, Praha, Herrmann a synové 1999, s. 357–367.

Varnedoe, Kirk: Gauguin, in *Le Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle I.*, Paris, Flammarion 1991, s. 179–209.

Voldřichová Beránková, Eva: „Rytíři zapadajícího slunce“ – Stručná geneze pojmu dekadence ve francouzské literatuře, in *Konec a počátek*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2012, s. 9–16.

Voldřichová Beránková, Eva: Od albatrosa ke žralokovi: Malý dekadentní bestiář, in *Svět literatury*, ročník XXIII, FFUK v Praze 2013, s. 66–74.

#### **D. Dějiny literatury a slovníky**

Kolektiv autorů: *Dějiny české literatury II a III*, Praha, Československá akademie věd 1960–1961.

Kolektiv autorů: *Dějiny literatury IV*, Praha, Victoria Publishing 1995.

Kolektiv autorů – J. Holý, J. Janáčková, J. Lehár a A. Stich: *Česká literatura od počátku k dnešku*, Praha, LN 1998.

Kolektiv autorů: *Lexikon české literatury A – O*, Praha, Akademie 1985 až 2000.

Lagarde et Michard: *XIX<sup>e</sup> siècle – Les grands auteurs français*, Paris, Bordas 1985.

Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny*, Praha, Academia 2010.

Pechar, Jiří: *Dvacáté století v zrcadle literatury*, Praha, Filosofia 1999.

Sabatier, Robert: *La poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, Naissance de la poésie moderne*, Paris, Albin Michel 1990.

Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*, Praha, FFUK 2011.

## **Abstrakt**

Předkládaná disertační práce nastiňuje hlavní vývojové tendence exotismu, jak se odvíjely od objevení Tahiti, a jejich základní projevy a proměny od konce 18. století do třicátých let 20. století ve francouzské a české literatuře. Zaměřuje se na vznik mýtu o Tahiti jako rajského místa (Bougainville), jeho bezprostřední filozofickou interpretaci v období osvícenství (Diderot) a na jeho transpozici do literatury ve všeobecnější podobě: z exotického mýtu se ostrov Tahiti v různých dobách vytrácel ve prospěch jiného, někdy neurčitěho, cizokrajného a ideálního místa, kultury atd., jindy byla přítomnost Tahiti zcela zásadní. V první polovině 19. století mýtus o exotickém ráji oživil a obohatil literaturu o nové podněty (Chateaubriand, romantismus), což ovšem postupem času vedlo ke vzniku schémat a klišé, která svým opakováním dala tomuto mýtu pokleslou podobu (Loti). Povrchní a laciné zpracování exotismu přetrvávalo až do 20. století (Havlasa, Novák), paralelně s tím však od druhé poloviny 19. století byl exotický mýtus zásadně přehodnocen a došlo k jeho nové transpozici. S nástupem moderní lyriky (Baudelaire aj.) se stal vnitřním útekem od reality a byl zbaven svého pitoreskního nánosu. Od konce 19. století byly význam a funkce exotického mýtu obnoveny. Jako autentický zájem o cizí kultury (Gauguin, Segalen) se exotismus dokonale snoubil s avantgardním uměním a literaturou (Apollinaire, Cendrars, Nezval aj.), avšak ve třicátých letech 20. století byl nakonec rozvrácen (Michaux).

## **Abstract**

The present dissertation outlines the main phases of the development of exoticism: its evolution from the discovery of Tahiti and its basic manifestations and transformations in French and Czech literature from the end of the eighteenth century to the 1930's. It focuses on the birth of the myth of Tahiti as a heavenly place (Bougainville), on its immediate philosophical interpretation in the period of Enlightenment (Diderot) and on its transposition to literature in a broader shape. At times, the island of Tahiti was gradually vanishing from the exotic myth behind another, more indefinite, exotic and ideal place, culture etc., while at other times, the presence of Tahiti was absolutely crucial. In the first half of the nineteenth century, the myth of the exotic paradise renewed literature and enriched it with new themes and motives (Chateaubriand, Romanticism), which, however, led progressively to the creation of simplified schemes and clichés. These, due to their repetitive nature, degraded the image of the myth (Loti). Although the superficial and unsophisticated adaptation of exoticism lasted until the twentieth century (Havlasa, Novák), in the meantime, from the second half of the nineteenth century, the myth of Tahiti was being radically reassessed and transposed to literature in a new way. Through the emergence of modern poetry (Baudelaire and others), it assumed the meaning of an internal evasion from reality and was freed from its former picturesque overtone. From the end of the nineteenth century, the significance and the function of the exotic myth were entirely innovated. As the expression of authentic interest in foreign cultures (Gauguin, Segalen), exoticism could perfectly match with avant-garde art and literature (Apollinaire, Cendrars, Nezval and others). However, ultimately, the myth was subverted in the 1930's (Michaux).